



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL:

**LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN:
PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.**

TOMO I. ESTUDIO.

Presentada por Sergio Núñez Morcillo para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
D. Fernando Gutiérrez Baños

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DEL TOMO I. ESTUDIO.

1.- INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.- La pintura mural tardogótica en Castilla y León: una perspectiva historiográfica.....	19
1.2.- La pintura mural: técnicas y circunstancias de conservación.....	35
1.3.- Elementos definatorios de la cultura material tardogótica.....	43
1.4.- El marco geográfico.....	52
1.5.- El marco histórico-artístico.....	61
2.- LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.....	73
2.1. La pintura del siglo XV: principales corrientes pictóricas.....	75
2.1.1.- El estilo italogótico.....	76
2.1.2.- El estilo gótico internacional.....	81
2.1.3.- El estilo gótico hispanoflamenco.....	95
2.2.- La pintura del siglo XV en Valladolid y su provincia.....	108
2.3.- La pintura del siglo XV en Segovia y su provincia.....	123
2.4.- La pintura del siglo XV en Soria y su provincia.....	137
- Imágenes.....	149
3.- LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS TARDOGÓTICOS...159	
3.1.- El marco arquitectónico de los conjuntos murales tardogóticos.....	162
3.1.1.- Edificios románicos.....	162
3.1.2.- Edificios góticos.....	165
3.1.3.- Edificios mudéjares.....	168
3.2.- Consideraciones en torno a la mentalidad y temática bajomedievales.....	172

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

3.3- El emplazamiento de los conjuntos murales de época tardogótica: peculiaridades iconográficas y funcionales.....	182
3.3.1.- Capillas mayores.....	182
3.3.1.1.- Capillas mayores románicas.....	182
3.3.1.2.- Capillas mayores góticas.....	202
3.3.1.3.- Capillas mayores mudéjares.....	206
3.3.2.- Pilares y muros laterales.....	211
3.3.3.- Altares secundarios y capillas particulares.....	220
3.3.4.- Claustros y pórticos.....	229
3.3.5.- Sepulcros.....	237
3.4.- Procesos que han propiciado la ruptura del binomio localización-funcionalidad en los conjuntos murales tardogóticos.....	251
4.- CATÁLOGO DE PINTURAS MURALES.....	257
4.1.- Conjuntos murales tardogóticos en la provincia de Valladolid.....	259
1.- AGUILAR DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Andrés.....	261
2.- ALCAZARÉN. Representación de <i>Santiago en la batalla de Clavijo</i> de la iglesia de Santiago.....	271
3.- AMUSQUILLO. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir.....	279
4.- CASTRILLO DE DUERO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	287
5.- FOMPEDRAZA. Pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé.....	301
6.- FRESNO EL VIEJO. Pinturas murales del hemiciclo y la bóveda de cascarón absidales de la iglesia de San Juan Bautista.....	319
7.- MOJADOS. Pintura mural de la <i>Anunciación</i> de la iglesia de San Juan.....	343
8.- MOJADOS. Pinturas murales de la iglesia de Santa María.....	353
9.- PALACIOS DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.....	361

ÍNDICE GENERAL

10.- PEÑAFIEL. Mural de la <i>Inmaculada</i> procedente de la iglesia del convento de San Pablo.....	373
11.- PEÑAFIEL. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo.....	389
12.- VALLADOLID. Pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor.....	399
13.- VILLALÓN DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.....	419
14.- VILLANUEVA DE LOS INFANTES. Pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor.....	433
15.- VILLARMENTERO DE ESGUEVA. Pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana.....	449
16.- VILLASEXMIR. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora..	461
17.- WAMBA. Pinturas murales de la capilla situada en el lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María.....	477
18.- WAMBA. Pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María.....	495
4.2.- Conjuntos murales tardogóticos en la provincia de Segovia.....	505
19.- BERCIAL. Pinturas murales de una capilla lateral de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces.....	507
20.- CUÉLLAR. Pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena.....	519
21.- CUÉLLAR. Pinturas murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de su mujer doña Urraca García de Tapia de la iglesia de San Esteban	529
22.- CUEVAS DE PROVANCO. Pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz.....	541
23.- ITUERO Y LAMA. Pinturas murales de la iglesia de Santiago.....	557
24.- LA CUESTA. Pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal.....	563
25.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS. Pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	573
26.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS. Pinturas murales de la nave de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	585

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

27.- PINAREJOS. Mural de la <i>Última Cena</i> del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	591
28.- PINAREJOS. Representación de <i>Santiago en la batalla de Clavijo</i> del pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	603
29.- SACRAMENIA. Pinturas murales de la iglesia de Santa Marina.....	609
30.- SEGOVIA. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz.....	627
4.3.- Conjuntos murales tardogóticos en la provincia de Soria.....	643
31.- ÁGREDA. Pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña.....	645
32.- ALCOZAR. Pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo (antigua parroquia de San Esteban Protomártir).....	657
33.- BOCIGAS DE PERALES. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro.....	667
34.- CASTILLEJO DE ROBLEDO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	681
35.- EL BURGO DE OSMA. Pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción.....	695
36.- FUENTEARMEGIL. Pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de San Andrés.....	709
37.- MATANZA DE SORIA. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista.....	721
38.- OSONILLA. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	731
39.- REJAS DE SAN ESTEBAN. Ángel tenante de escudo de las pinturas murales de la iglesia de San Martín.....	739
40.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.....	747
41.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban.....	757
42.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.....	771

ÍNDICE GENERAL

43.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Mural del <i>San Cristóbal</i> de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.....	785
44.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.....	797
45.- SORIA. Pinturas murales de la panda oriental del claustro de la concatedral de San Pedro.....	813
46.- VILLANUEVA DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol.....	823
5.- CONCLUSIONES FINALES.....	829
ÍNDICE ICONOGRÁFICO.....	841
BIBLIOGRAFÍA.....	851

ÍNDICE DEL TOMO II. ILUSTRACIONES.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.....	1
1.- AGUILAR DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Andrés.....	3
2.- ALCAZARÉN. Representación de <i>Santiago en la batalla de Clavijo</i> pinturas murales de iglesia de Santiago.....	9
3.- AMUSQUILLO. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir.....	15
4.- CASTRILLO DE DUERO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	21
5.- FOMPEDRAZA. Pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé.....	31
6.- FRESNO EL VIEJO. Pinturas murales del hemiciclo y la bóveda de cascarón absidales de la iglesia de San Juan Bautista.....	47
7.- MOJADOS. Pintura mural de la <i>Anunciación</i> de la iglesia de San Juan.....	63
8.- MOJADOS. Pinturas murales de la iglesia de Santa María.....	69

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

9.- PALACIOS DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.....	77
10.- PEÑAFIEL. Mural de la <i>Inmaculada</i> procedente de la iglesia del convento de San Pablo.....	85
11.- PEÑAFIEL. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo.....	93
12.- VALLADOLID. Pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor.....	101
13.- VILLALÓN DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.....	111
14.- VILLANUEVA DE LOS INFANTES. Pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor.....	121
15.- VILLARMENTERO DE ESGUEVA. Pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana.....	135
16.- VILLASEXMIR. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	143
17.- WAMBA. Pinturas murales de la capilla situada en el lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María.....	153
18.- WAMBA. Pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María.....	165
CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.....	171
19.- BERCIAL. Pinturas murales de una capilla lateral de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces.....	173
20.- CUÉLLAR. Pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena.....	181
21.- CUÉLLAR. Pinturas murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de su mujer doña Urraca García de Tapia de la iglesia de San Esteban	187
22.- CUEVAS DE PROVANCO. Pinturas murales de la iglesia de la Invenición de la Santa Cruz.....	197

ÍNDICE GENERAL

23.- ITUERO Y LAMA. Pinturas murales de la iglesia de Santiago.....	207
24.- LA CUESTA. Pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal.....	211
25.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS. Pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	219
26.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS. Pinturas murales de la nave de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	227
27.- PINAREJOS. Mural de la <i>Última Cena</i> del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	231
28.- PINAREJOS. Representación de <i>Santiago en la batalla de Clavijo</i> del pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	241
29.- SACRAMENIA. Pinturas murales de la iglesia de Santa Marina.....	245
30.- SEGOVIA. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz.....	259

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.....269

31.- ÁGREDA. Pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña.....	271
32.- ALCOZAR. Pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo (antigua parroquia de San Esteban Protomártir).....	281
33.- BOCIGAS DE PERALES. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro.....	289
34.- CASTILLEJO DE ROBLEDO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	299
35.- EL BURGO DE OSMA. Pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo norte del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción.....	307
36.- FUENTEARMEGIL. Pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de San Andrés.....	313
37.- MATANZA DE SORIA. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista.....	323
38.- OSONILLA. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	329

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

39.- REJAS DE SAN ESTEBAN. Ángel tenante de escudo de las pinturas murales de la iglesia de San Martín.....	335
40.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la bóveda del cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.....	341
41.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban.....	347
42.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.....	351
43.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Mural del <i>San Cristóbal</i> de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.....	359
44.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.....	365
45.- SORIA. Pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro.....	379
46.- VILLANUEVA DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol.....	387

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

INTRODUCCIÓN

El estudio que aquí comienza lleva por título *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, una designación que pretendo sintetice el objeto de un trabajo de investigación que tiene como firme propósito analizar de una forma minuciosa la pintura mural del siglo XV en los términos provinciales recogidos en el título ya referido. La elección de un marco geográfico tan heterogéneo, que comprende tres de las nueve provincias que conforman el actual mapa autonómico de Castilla y León¹, no es nada baladí, ya que tiene como objeto abordar el estudio de la pintura mural de época tardogótica en un área geográfica carente del corpus historiográfico que existe en otros territorios de la comunidad autónoma castellanoleonesa². De esta manera quisiera que el presente trabajo de investigación contribuyera a conformar un panorama global de la pintura mural tardogótica existente en el territorio castellanoleonés mediante la incorporación de las aportaciones que considero realizo a las contenidas en las obras de Barrón García y Manzarbeitia Valle sobre la pintura mural tardogótica en el área de Valdeolea (comarca próxima al núcleo palentino de Aguilar de Campoo)³ o en los trabajos de Panera Cuevas y de Grau Lobo en los que se recogen interesantes reseñas sobre murales del siglo XV en las provincias de Salamanca y de Zamora respectivamente⁴. Asimismo, habría que señalar las aportaciones de Grau Lobo

¹ Aunque la actual división provincial es anacrónica con respecto al marco temporal en el que se enmarca este trabajo, pues data del siglo XIX, la adopción de la misma tiene una finalidad meramente orientativa, teniendo como complemento un apartado en el que profundizo en el marco histórico y eclesiástico de dichos territorios en el siglo XV.

² Al margen de los conjuntos murales adscritos a las provincias mencionadas, se consideró, en origen, incluir el análisis de la pintura mural tardogótica existente en la actual provincia abulense. La referida pretensión fue descartada no solo por el estrecho vínculo estilístico entre los pinturas murales del área citada y la producción pictórica trecentista llegada al ámbito castellano de la mano de Juan Rodríguez de Toledo, sino también por el enorme contraste que su inclusión supondría con respecto a la retardataria concepción de la mayor parte de los murales a estudiar en las provincias de Valladolid, Segovia y Soria. Aun así, su no inclusión no supondrá que no se tengan, por ejemplo, en cuenta las pinturas murales situadas tras el retablo mayor del templo de Nuestra Señora de la Asunción de Piedrahita (Ávila), sobre las que ELVIRA-HERNÁNDEZ (1991) y REBOLLO GUTIÉRREZ (2008), pp. 189-220 hicieron aportaciones de notable interés, o el conjunto mural del templo de San Andrés de Espinosa de los Caballeros. Vid. MIGUEL CABEZA (2009), pp. 671-710.

³ BARRÓN GARCÍA (1998); MANZARBEITIA VALLE (2001).

⁴ PANERA CUEVAS (1995); PANERA CUEVAS (1999); PANERA CUEVAS (2000) y VV.AA. (2000). En cuanto a Grau Lobo, apuntar la obra *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*. Vid. GRAU LOBO (2001). Por lo que a la pintura mural en la provincia de Zamora respecta, cabría tener en cuenta el reciente estudio promovido por la Junta de Castilla y León de las pinturas murales que aún se conservan en las iglesias y ermitas de la comarca de Sayago. Con tal finalidad, Ana González Obeso y Raquel del Cura Sancho redactaron en 2012 el “Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la comarca de Sayago (Zamora)”, un prolijo análisis que, si bien se centra en pinturas murales del siglo XVI, considero que

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en torno a la pintura mural tardogótica en territorio leonés⁵. A dicha pretensión, lograda por Sureda i Pons con la pintura románica y por Gutiérrez Baños con la pintura de estilo gótico lineal⁶, habría que añadir la necesidad de un trabajo de investigación que quiero que sirva para otorgar valor a una manifestación pictórica apenas atendida y considerada por parte de la historiografía española al estimarse como un componente subordinado a la arquitectura, siendo la revalorización de la desnudez de esta por parte de los arquitectos del siglo XIX exponente del desinterés que existió hacia la pintura mural⁷. A este desinterés, que estimo fue mayor, como ahondaré posteriormente en el apartado relativo a la historiografía, hacia la pintura mural tardogótica que hacia la de estilo románico o de estilo gótico lineal debido, acaso, y de forma genérica, a la menor calidad de unas obras pictóricas pintadas al albur de la progresiva pérdida de liderazgo de dicha manifestación pictórica en favor de los retablos muebles (también estimo que pudo influir el gran interés que en el discurso historiográfico existió hacia la época de cambio entre los estilos románico y gótico), habría que añadir el profundo desconocimiento que hubo hacia una manifestación pictórica que en su mayoría fue cubierta por películas de enjalbegado e incluso por retablos muebles, con ocasión de las reformas emprendidas en los templos durante el siglo XVI y, en particular, en los años del barroco. La conjunción del desinterés y del desconocimiento hacia dicha manifestación nos ha legado no solo un pobre panorama textual sino también un exiguo reconocimiento hacia una modalidad pictórica en la actualidad sujeta a un proceso de revalorización al que estimo están ayudando tanto las recientes publicaciones especializadas como los actuales hallazgos pictóricos que están teniendo lugar en el marco de las restauraciones de edificios religiosos.

Teniendo en cuenta lo expuesto en líneas anteriores, pudiera decirse que la situación que me encontré al comenzar el presente trabajo era la de una pintura mural casi desconocida. A este respecto, habría que distinguir entre dos modalidades: por un lado, las pinturas murales que, llevando durante décadas visibles, ya sea por su pretérito hallazgo o porque nunca han estado cubiertas, apenas son reseñadas en fuentes de ámbito temático especializado (Post) o

habría que tomar como referencia dado su propósito a la hora de abordar el estudio de programas pictóricos adscritos a una comarca determinada.

⁵ GRAU LOBO (1997), pp. 123-148.

⁶ SUREDA i PONS (1995); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), 2 tomos.

⁷ RALLO GRUSS (2002), p. 15.

INTRODUCCIÓN

en obras de rango local o regional, y por otro lado, siendo las más abundantes, las pinturas murales encontradas en fechas recientes y de las que no hay más reseñas que las referencias documentales que constituyen las memorias de intervención.

El exiguo panorama textual y documental existente supuso un inconveniente a la hora de abordar el profuso estudio de un trabajo de investigación cuyos objetivos y retos científicos iniciales han consistido en identificar y dar sentido a unos conjuntos murales que presentan, en su mayor parte, un mal estado de conservación, a fin de hacerlos cercanos y entendibles a la sociedad y precisar y definir la evolución de estilo de la pinturas murales en una época en que esta manifestación pictórica había perdido, como ya he anotado, su antigua posición de vanguardia. Además, se ha pretendido precisar las conexiones de la pintura mural con la pintura sobre tabla, delimitar el influjo que en la concepción de las pinturas murales tuvo el binomio localización-funcionalidad y definir un mapa de la pintura mural tardogótica en las actuales provincias de Valladolid, Segovia y Soria que pudiese ser usado como un catálogo de obras orientado a profundizar en el programa iconográfico y los caracteres estilísticos de cada conjunto mural. Al respecto, el panorama pictórico contenido en estas líneas presenta, en términos generales, un aire retardatario y arcaizante, un hecho que pudiera explicarse en virtud del mayoritario proceso de marginalización que en el ámbito geográfico cuyo estudio me ocupa padeció la pintura mural como manifestación pictórica en época tardogótica. El estudio de la mencionada etapa pictórica, formada, en su mayor parte, por pinturas murales estilísticamente pobres pero no por ello menos interesantes, conlleva, en efecto, la inclusión de programas pictóricos adscritos a la órbita de tres corrientes pictóricas divergentes. Así, habría una primera etapa, el estilo italogótico, al que pertenecen conjuntos murales que, si bien no son de primera categoría, como las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo, sí presentan una importante calidad. Luego se pasaría al denominado estilo gótico internacional, donde habría que diferenciar entre: obras pictóricas plenamente adscritas a la citada propuesta estilística, conjuntos murales ejecutados en la primera mitad del siglo XV en los que prevalece un cierto influjo del estilo gótico lineal (a saber, murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo o la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales), y murales pintados en la segunda mitad del siglo XV que todavía conservan ciertos estilemas internacionales. Finalmente, habría que anotar la existencia de obras pictóricas vinculadas a

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

postulados estilísticos hispanoflamencos, tratados, aunque con alguna excepción, como, por ejemplo, el pasaje de la *Anunciación* del templo de San Juan de Mojados o el episodio de la *Visitación* de la iglesia de Santa María de Wamba, de un modo arcaizante y retardatario.

A los objetivos señalados habría que añadir las aportaciones que estimo tiene un trabajo de investigación que pienso conferirá a toda persona que lo consulte una visión global de la pintura mural tardogótica en el territorio que comprende el presente estudio, una visión que incluirá una aproximación al influjo que en la representación de los conjuntos murales tiene el referido binomio localización-funcionalidad y una revisión sobre algunas obras pictóricas ya estudiadas pero equívocamente catalogadas con arreglo a las interpretaciones que aquí se incluyen. Asimismo, el presente trabajo servirá para dar a conocer pinturas murales aún no aparecidas en publicaciones o profundizar en otras que solo estaban citadas o contaban con un breve análisis iconográfico y estilístico. Las aportaciones arriba enumeradas justifican el sentido y el objeto de un estudio cuya naturaleza determina que tenga aplicaciones prácticas en un momento en el que los procesos de intervención en los templos están contribuyendo a desentrañar numerosos conjuntos murales que requieren de especialistas en la materia para otorgarles valor. A este respecto, el presente trabajo de investigación no solo contribuirá a catalogar conjuntos murales estilísticamente afines, sino que también permitirá, a través del pertinente asesoramiento en la gestión del patrimonio-histórico, tomar decisiones acerca de cómo intervenir sobre las obras cuando se produzca un determinado hallazgo.

Los objetivos y los retos científicos planteados con anterioridad considero que hubieran sido irrealizables e inalcanzables de no haber sido por el plan de trabajo convenido entre mi tutor y yo para afrontar con las mayores garantías el presente trabajo de investigación. A la hora de abordar el estudio que aquí comienza, del que se hizo una breve aproximación en el trabajo destinado a la obtención de la suficiencia investigadora y titulado *La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: los conjuntos promovidos por los hospitalarios en Fresno el Viejo y Wamba*⁸, se trazó un calendario de trabajo organizado en las tres fase.

⁸ En dicho trabajo de investigación, además de abordar el estudio de dos conjuntos murales promovidos por el orden sanjuanista, realicé un minucioso análisis de la iconografía de San Juan Bautista, cuya efigie se erige en figura protagonista de ambos conjuntos pictóricos dada su condición de patrono de la institución, así como una aproximación a la estructura y el funcionamiento de la citada orden hospitalaria.

INTRODUCCIÓN

I. Primera etapa: Fase preparatoria.

En el transcurso de esta primera etapa establecí contacto con los agentes responsables de la conservación y restauración del patrimonio cultural de Castilla y León y de cada una de las tres provincias que comprende este estudio⁹. Asimismo, indagué e investigué sobre las pinturas murales susceptibles de análisis a través de consultas bibliográficas y archivísticas tanto en archivos documentales como en archivos fotográficos y revisé el material textual existente sobre cada uno de los murales. Las bibliotecas y archivos usados para realizar esta etapa del plan de trabajo han sido:

- Bibliotecas:
 - Biblioteca Nacional de España.
 - Biblioteca del Museo Nacional del Prado.
 - Biblioteca de la Junta de Castilla y León.
 - Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid.
 - Biblioteca General Reina Sofía. Universidad de Valladolid
 - Biblioteca Histórica de Santa Cruz. Universidad de Valladolid.
- Archivos¹⁰:
 - Archivo Histórico Nacional (AHN). Dado que sus fondos custodian una gran cantidad de ingente documentación sobre instituciones eclesiásticas, estimé oportuno visitar el referido archivo con el firme propósito de obtener datos sobre la orden del Hospital de San Juan de Jerusalén. Los datos obtenidos serían usados para abordar el estudio de los murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo y de la iglesia de Santa María de Wamba.
 - Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA). Consideré apropiado visitar un archivo en cuyos fondos, formados por la vasta documentación producida por las instituciones político-administrativas del periodo 1939-1975, se conservan informes de las actuaciones acometidas, en muchos casos por la Dirección General del Patrimonio Artístico

⁹ Aunque su labor será debidamente recalcada en el apartado de agradecimientos, en este punto convendría subrayar cómo de importante fue para el desarrollo del presente trabajo el contacto con la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla de León, con la Fundación Soria Románica, así como con las delegaciones diocesanas de patrimonio de Valladolid, de Segovia y de Osma-Soria.

¹⁰ Por lo que a los archivos respecta, la denominación de los mismos irá, en algunos casos, acompañada de su abreviatura identificativa, pues así aparecerán designados cuando me refiera a ellos a lo largo de este trabajo.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

y Cultural, en los edificios religiosos. Entre sus fondos existe, por ejemplo, documentación relativa a la intervención a la que quedó sujeta la iglesia de la Vera Cruz de Segovia a fines de la década de los 40 de la pasada centuria.

- Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Amén del archivo, cuyos fondos me han proporcionado cumplida información acerca de intervenciones emprendidas en edificios como la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, la citada institución conserva una fototeca integrada por un elevado número de documentos fotográficos de enorme interés. Entre los fondos de la fototeca se encuentra el archivo Cabré, así designado por albergar el material fotográfico que registrara don Juan Cabré Aguiló, autor responsable del inédito *Catálogo monumental de la provincia de Soria*. De las imágenes por él capturadas, será de gran interés la fotografía que ilustra el destruido conjunto mural de la *Última Cena* que fuera representado en la bóveda de cascarón absidal de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz.

- Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León. Mediante la visita a este archivo, que custodia los informes redactados con ocasión de las intervenciones promovidas por la Junta de Castilla y León y ejecutadas sobre Bienes de Interés Cultural, tuve la ocasión de consultar diversas memorias de restauración de las pinturas murales objeto de estudio.

- Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León en Simancas (Valladolid). La visita al archivo de dicho centro, orientado a la restauración del patrimonio mueble, textil o bibliográfico, tuvo como finalidad la consulta de la memoria de restauración redactada tras la detallada actuación sobre el conjunto mural de la *Anunciación* proveniente de la iglesia de San Juan de Mojados, una obra que fue arrancada y trasladada a un nuevo soporte.

- Archivo de la Consejería de Fomento de la Junta de Castilla y León. La ausencia de datos relativos a la actuación arquitectónica en la memoria de restauración del conjunto mural de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda me animó a visitar dicho archivo.

- Archivo de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Mi visita tuvo como propósito la consulta de la memoria de restauración de la iglesia de San Esteban de Cuéllar,

INTRODUCCIÓN

una documentación que me proporcionó cumplida y valiosa información sobre las pinturas murales que se conservan en su interior.

- Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid. Los fondos de dicho archivo me proporcionaron datos sobre intervenciones de las que no encontré documentación alguna en el referido Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León. De entre la información que encontré cabría advertir la redactada sobre la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos.

- Archivo Catedralicio y Diocesano de Valladolid (ADVa). En el citado archivo, localizado en la seo vallisoletana, tuve la ocasión de consultar los libros de fábrica de los templos que, adscritos a la sede, albergan pinturas murales susceptibles de estudio. Aunque mi propósito radicaba en encontrar algún dato concerniente a los conjuntos murales, la pertenencia de la mayor parte de los libros a época barroca propicia que no haya más referencias que noticias aisladas en el marco de alguna intervención en las fábricas templarias o de la instalación de algún retablo mueble. En este contexto, cabría, por ejemplo, señalar la información extraída de los libros de fábrica de la iglesia de la Asunción de Nuestra de Castrillo de Duero.

- Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVa). Aunque no he encontrado ninguna reseña alusiva a alguno de los conjuntos murales cuyo estudio aquí me ocupa, sí que me ha proporcionado información de interés concerniente, por ejemplo, al retablo mayor que hasta fechas recientes cubría las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza

- Archivo de la Universidad de Valladolid. La asistencia al citado archivo tuvo como firme propósito la consulta de la tesis doctoral que en 1988 redactara Rodríguez Pequeño sobre la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, fuente que me aportó interesantes datos acerca de la capilla de Santa Bárbara. Esta estancia, como se verá conserva vestigios pictóricos tardogóticos en el interior de un arco abierto en el paramento oriental.

- Archivo del Museo de Valladolid. Se conserva documentación de interés acerca del mural que fuera arrancado del nicho de la Virgen de Fátima del templo del convento de San Pablo de Peñafiel.

- Archivo parroquial de Peñafiel. La documentación aquí guardada me reportó información acerca de la estancia en la que se conservan las pinturas murales del templo de San Miguel de Reoyo de Peñafiel.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

- Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHPSe). Me desplazé a este archivo con el fin de consultar diferentes memorias de restauración de conjuntos murales segovianos (a saber, las pinturas murales de las iglesias de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco o de Santa Marina de Sacramenia).
- Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia. Su visita me permitió consultar la memoria de actuación de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos.
- Archivos parroquiales de Segovia. El hecho de que los diferentes archivos parroquiales de las iglesias segovianas no se encuentren unificados como en el caso vallisoletano me llevó a visitar tanto las iglesias como las casas parroquiales con el firme objeto de encontrar alguna referencia sobre los conjuntos murales objeto de estudio. En este punto, procedí a consultar los libros de fábrica custodiados en los archivos parroquiales de Cuéllar, de Ituro y Lama, Martín Muñoz de las Posadas y Sacramenia.
- Archivo municipal de Cuéllar. En él realicé la consulta de la memoria de intervención de la capilla del hospital de la Magdalena, un edificio titularidad municipal.
- Archivo de la Fundación Soria Románica. La visita a este archivo tuvo como propósito la consulta de las memorias de restauración de las iglesias intervenidas por parte de la referida institución. Gracias a ellas pude obtener información acerca de conjuntos murales de época tardogótica conservados en interior de los edificios románicos por ellos restaurados.
- Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta. En sus fondos se conserva interesante documentación en la que puede leerse cumplida información acerca de las obras pictóricas cuyo estudio me ocupa.

Asimismo, no puede olvidarse la valiosa información proporcionada por la hemeroteca de *El Norte de Castilla*. La detenida consulta de los fondos del periódico decano de Castilla y León me permitió recopilar noticias concernientes al hallazgo y restauración de conjuntos murales de cronología tardogótica cuyo estudio me ocupa. Asimismo, convendría anotar las búsquedas que con análogo objetivo realicé en las hemerotecas de otros periódicos colgadas en Internet. En este contexto, habría que señalar la noticia sobre la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir recogida en *El Mundo de Valladolid* o el artículo en *Europa Press* del templo de San Pedro de Bocigas de Perales. En ambos casos, anotaré el título del

INTRODUCCIÓN

artículo y la fecha de su publicación, indicando, en el caso de las noticias leídas en Internet, tanto el dominio como la fecha en que se produjo su consulta.

Realizado el análisis de cada una de las bibliotecas y archivos a los que asistí con el fin de consultar sus fondos, convendría señalar los diversos instrumentos que estimo existen y que he manejado a la hora de profundizar en el conocimiento de las obras pictóricas aquí contenidas. Entre ellos y, amén de las fuentes inmediatas, de las que no he logrado localizar ninguna (entre las más importantes cabría indicar los contratos redactados para la ejecución de una obra pictórica en cuestión), habría que anotar las llamadas fuentes mediatas. En este punto estimo que habría que catalogar las fuentes históricas, es decir, los libros de visitas o de aniversarios de los que he logrado algún dato útil respecto de las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero o del mural de la *Visitación* de la iglesia de Santa María de Wamba, así como las fuentes actuales. Entre estas últimas se encuentran las fotografías extraídas de los archivos fotográficos (archivo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid o archivo Cabré situado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España), las fuentes textuales consultadas, así como los archivos documentales en los que he tenido la ocasión de consultar diversas memorias e informes de restauración acerca de los murales en cuestión.

Las fuentes documentales referidas resultan de vital importancia para el conocimiento de la mayor parte de los conjuntos murales y, en especial, de aquellas obras que acaban de ser descubiertas y de los que, por consiguiente, no hay reseñas textuales de referencia. Por lo que a las memorias de restauración respecta conviene mencionar que su aportación está en estrecha relación con su antigüedad: mientras que apenas existen memorias de restauración de los años 30, 40 y 50, las realizadas en los años 60, 70 e, incluso, 80 se elaboran en forma de simples descripciones. Amén de su exiguu contenido, las reseñas a las pinturas murales son apenas inexistentes (como así sucede con los murales de la iglesia de Santa María de Wamba o de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco), debiendo de recurrir a las noticias publicadas por la prensa a fin de concretar el horizonte cronológico del descubrimiento o de la actuación en una obra pictórica determinada. Frente a la escueta información aportada por parte de los mencionados informes y memorias de intervención, la documentación redactada desde la década de los 90 hasta la actualidad es más detallada y

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

pormenorizada en información. Esta, como bien se constata en la memoria de restauración del conjunto mural de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza, reúne datos que detallan el proceso de hallazgo, el programa iconográfico representado, los perjuicios que presenta la película pictórica y los componentes de esta, así como material fotográfico que permite el seguimiento de la intervención.

II. Segunda etapa: Trabajo de campo.

Consistente en la visita de los conjuntos murales objeto de estudio, tantas veces como ha sido necesario para el conocimiento de la obra pictórica, con el firme objeto de fotografiar, documentar y analizar cada obra pictórica *in situ*. Para el adecuado desarrollo de dicha fase fue imprescindible la obtención de los permisos fotográficos pertinentes de cada una de las delegaciones diocesanas de patrimonio (a saber, las delegaciones diocesanas de Valladolid, de Segovia y de Osma-Soria). Una vez conseguidos, me desplazé a cada una de las iglesias con conjuntos murales susceptibles de estudio, pudiendo acceder a cada una de las mismas tras concertar la visita bien con los sacerdotes de los templos o bien, cuando a estos les era imposible asistir por causas de diversa índole, con algún parroquiano. En las visitas, amén de realizar las fotografías pertinentes, tuve la oportunidad de analizar los conjuntos murales sirviéndome para ello de un guión que atendía a: la distribución de la película pictórica, los elementos de articulación de la superficie pictórica (a saber, compartimentos o recuadros en que esta se articula), el tratamiento de los fondos, la concepción espacial, los componentes de las escenas, los elementos arqueológicos (la prendas, las armaduras o los instrumentos musicales), los nimbos, así como la originaria presencia de inscripciones y de escudos que pudieran ayudar a entender el programa pictórico. Asimismo, y tras efectuar las mediciones pertinentes, dibujé las plantas de las iglesias que estaban sin publicar, siendo este elemento una herramienta que otorgará información sobre la ubicación de las obras en los templos¹¹.

¹¹ Del modo indicado, efectué las plantas de las iglesias de San Esteban Protomártir de Amusquillo, de San Bartolomé de Fompedraza, de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos, de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes, de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villaseñor, de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces, de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar y de la iglesia de San Sebastián de Ituro y Lama.

INTRODUCCIÓN

III. Tercera etapa: Elaboración de resultados.

Aunque el enfoque de este apartado ha de partir, necesariamente, de la determinación de los conjuntos murales que han de constituir el corpus a estudiar, la presente Tesis Doctoral no será únicamente un listado de pinturas murales, sino que se tendrán en cuenta diferentes consideraciones que darán como resultado un trabajo de investigación coherente y afín con los objetivos y las aplicaciones prácticas que quiero lograr. Teniendo en cuenta las premisas ya referidas, y tras este apartado introductorio, en el que abordaré la fortuna historiográfica de la pintura mural de época tardogótica en España como manifestación pictórica a lo largo de la Historia del Arte, las técnicas y circunstancias de conservación de la pintura mural, los elementos definitorios de la cultura material tardogótica, así como el marco histórico y eclesiástico del área que comprende el presente estudio, se procederá a analizar con detalle los siguientes núcleos temáticos:

- **Primero.** Con la pretensión de contextualizar el estudio, se efectuará una aproximación al panorama pictórico existente en territorio hispano durante el siglo XV (haciendo especial empeño en el de la Corona de Castilla), distinguiendo las principales propuestas estilísticas que hubo en dicha centuria (a saber, el estilo italogótico, estilo gótico internacional y estilo gótico hispanoflamenco) y poniendo especial ahínco en la pintura del siglo XV existente en las actuales provincias de Valladolid, Segovia y Soria.

- **Segundo.** En este apartado abordaré el influjo que en la representación de los conjuntos murales estimo que tuvo el binomio localización-funcionalidad. Mediante el punto que aquí comienza pretendo no solo evitar, como ya mencioné en líneas anteriores, que el presente estudio fuera un mero catálogo de conjuntos murales, sino también incidir en la idea de que el sentido religioso y devocional conferido a todo conjunto mural está en estrecha relación con el lugar que ocupa en el interior de los edificios religiosos. La citada circunstancia, que considero distingue a la pintura mural con respecto a la pintura sobre tabla, se constata, por ejemplo, en las colosales efigies de *San Cristóbal*, pues como protectores contra la muerte súbita y contra los sucesos que pudieran ocurrir en los caminos de por entonces estimo que no tendrían sentido alguno si fueran representadas en lugares apartados de los accesos a los templos. El ejemplo referido no es más que uno de los que serán atendidos en un estudio en el que también se abordará el sentido que aportan a las pinturas murales localizaciones tales

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

como los sepulcros, las capillas mayores y privadas, las galerías porticadas, los claustros o los altares secundarios. El referido binomio localización-funcionalidad se ve favorecido por la inherente adhesión de las obras pictóricas al paramento, un hecho que, en ocasiones, se ve trastocado por la intervención de factores que condicionan la lectura e interpretación del programa pictórico. A este respecto, cabría mencionar el arranque y el posterior traslado del conjunto mural a otro lugar del templo o a algún museo, como así sucedió con las pinturas murales procedentes del convento de San Pablo de Peñafiel [cat. 10, il. 103], los cambios en los usos de los espacios, como así ocurrió con los murales del templo de San Miguel de Reoyo de Peñafiel [cat. 11, il. 113] o la citada cubrición de los conjuntos murales mediante gruesas capas de encalado e, incluso retablos muebles.

• **Tercero.** El apartado que aquí comienza tiene como firme intención recopilar y analizar tanto las pinturas murales de cronología tardogótica que a día de hoy pueden contemplarse en los recintos religiosos enclavados en las provincias de Valladolid, Segovia y Soria como los conjuntos murales que, susceptibles de ser estudiados, no pueden ser conocidos más que a través del material fotográfico y de descripciones que dejaron constancia de su existencia con anterioridad a su completa o parcial ruina como resultado de circunstancias de diferente índole¹². Siguiendo el orden de lectura que impone el título de la referida tesis doctoral, una propuesta organizativa consistente en clasificar alfabéticamente los núcleos cuyos edificios albergan conjuntos murales tardogóticos en función de su correspondencia a las provincias de Valladolid, Segovia y Soria, conviene mencionar que el análisis de las distintas pinturas murales se hará con arreglo a un esquema uniforme compuesto por: una ficha introductoria en la que se realizará un breve comentario sobre el emplazamiento del núcleo, así como una aproximación al mural en cuestión atendiendo a puntos tales como: el emplazamiento de las pinturas murales en el conjunto del edificio, tema/s representados, fecha del hallazgo y, si así fuera, del tratamiento y/o restauración del mural, técnica usada en su realización, estilo y marco cronológico al que pertenece y estado de conservación que presenta. Cada una de las fichas contará con bibliografía, en la que se recogerán aquellas fuentes textuales que se

¹² En el primer caso habría que mencionar las pinturas murales de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426], desaparecidas en el marco de la destrucción del templo, o el conjunto mural de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216], del que se conservan exiguos vestigios en relación con la imagen que proporcionara el conde de Cedillo.

INTRODUCCIÓN

refieran a la obra pictórica en cuestión, así como una imagen orientativa del conjunto mural a estudiar. Esta fotografía orientativa se acompañará, en un segundo tomo, de un detallado repertorio fotográfico del mural correspondiente y de una planta del templo a fin de ilustrar la localización de las pinturas murales en el marco del edificio (este material fue elaborado por parte de don Ezequiel Gómez Duque, delineante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid). A continuación de cada ficha se llevará a cabo el desarrollo teórico estructurado del siguiente modo¹³:

1. Breve comentario acerca del edificio (y su evolución constructiva) en el que se ubica el conjunto mural, dado que se trata de una manifestación pictórica inherente al muro.
2. Descripción del proceso que culminó en el hallazgo de las pinturas murales, así como de las operaciones (siempre y cuando las haya) destinadas a recuperar la obra pictórica y, por ende, a salvaguardar su integridad.
3. Exposición iconográfica de las pinturas murales con la que buscaré elaborar, siempre que se pueda y una vez hecha la pertinente descripción de la temática representada, un discurso iconográfico en función de lo que se desprende del programa pictórico.
4. Acotación estilística y cronológica tomando como referencia las hipótesis recogidas tanto en las reseñas documentales como en las textuales existentes y realizando, en función de las inscripciones y de los componentes arqueológicos representados (vestimentas, armamento o instrumentos musicales) y de las consideraciones estilísticas, una interpretación cronológica y estilística propia de cada obra pictórica.

¹³ Aunque habrá una ficha por cada conjunto mural, la metodología usada en aquellas iglesias que conservan varios conjuntos murales cambiará en función de la localización de estos en el interior de los templos. De este modo, analizaré en fichas distintas aquellos conjuntos murales emplazados en diferentes espacios del edificio, (los murales de la iglesia de Santa María de Wamba [cats. 17 y 18, ils. 192 y 208], del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cats. 25 y 26, ils. 267 y 278], de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cats. 27 y 28, ils. 282 y 293] y del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cats. 43 y 44, ils. 439 y 445], estudiando, por el contrario, en una ficha conjunta, las pinturas murales dispuestas en un único espacio: a saber, las pinturas murales del templo de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, ils. 167-175], de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir [cat. 16, ils. 176-190] y de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, ils. 316-328].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

• AGRADECIMIENTOS.

La elaboración de este estudio ha sido posible gracias al disfrute de uno de los contratos de personal investigador de reciente titulación universitaria concedidos por parte de la Junta de Castilla y León y cofinanciados por parte del Fondo Social Europeo en base a la *ORDEN EDU/I708/2008, de 30 de septiembre (BOCYL n° 193, de 06 de octubre de 2008)*. La citada ayuda me permitió efectuar mi labor investigadora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, al que considero necesario agradecer su ánimo para que el estudio que aquí se inicia saliera adelante y su total disposición en todo momento. De entre todos los componentes del referido departamento quisiera expresar mi más sincera gratitud y agradecimiento al director de esta Tesis Doctoral, don Fernando Gutiérrez Baños, pues sin su dedicación y tutela del proceso de elaboración de este trabajo no hubiera sido posible la materialización del mismo. No quisiera olvidarme de la importante contribución de los miembros que forman la sección de Ciencias y Técnicas Historiográficas del Departamento de Prehistoria, Arqueología, Antropología Social y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Valladolid, pues sin su ayuda y, en especial, la de don Francisco Javier Molina de la Torre, hubiera sido imposible la lectura de algunas de las inscripciones que aparecen en los conjuntos murales objeto de estudio. En este punto tampoco querría dejar de reconocer la ayuda que me prestó la compañera del Departamento de Historia del Arte, doña Laura Vegas Sobrino, quien me ayudó en la identificación de algunos de los atuendos representados.

Al margen del ámbito académico, quisiera agradecer a todas las personas e instituciones responsables de velar por el patrimonio que aquí se analiza por las facilidades dadas para su estudio. Al respecto y, en primer lugar, quisiera expresar mi más sincero reconocimiento a cada uno de los párrocos a través de los delegados diocesanos de patrimonio de cada una de las tres jurisdicciones diocesanas que comprende el presente estudio: don José Luis Velasco Martínez, de la diócesis de Valladolid; don Miguel Ángel Barbado Esteban y don Antonio Franco Tejedor, delegado y subdelegado de la diócesis de Segovia respectivamente; y don Juan Carlos Atienza Ballano, de la diócesis de Osma-Soria. Asimismo, quisiera aprovechar estas líneas para expresar mi agradecimiento al cabildo de la catedral de El Burgo de Osma, al cabildo de la concatedral de Soria, a la comunidad de cistercienses del cenobio de Santa

INTRODUCCIÓN

María de Huerta (especialmente, en las personas del padre don Eduardo Zamorro Méndez y del padre don Antonio García Flores) y a la orden de Malta en España por su permiso para estudiar y fotografiar las pinturas murales del templo de la Vera Cruz de Segovia. En dicho punto también quisiera manifestar mi reconocimiento a don Eloy Caro, el actual propietario de la abadía de Santa María de Párraces, así como a las instituciones en las que se custodian murales objeto de estudio: el Museo Catedralicio y Diocesano de Valladolid y el Museo de Valladolid (especialmente, en la persona de su directora doña Eloísa Wattenberg García). En este punto, quisiera expresar mi agradecimiento al ayuntamiento de Cuéllar, institución a la que hoy pertenece la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar (especialmente, en la persona de don Domiciano Vega Melero, arqueólogo y componente de la concejalía de cultura). Asimismo, quisiera también hacer referencia a doña Ana María Pérez, técnico del Museo Nacional de Escultura que me ha proporcionado las fotografías de las pinturas que, pertenecientes a dicha institución museística, se incluyen en el presente trabajo.

La importancia que para el desarrollo de un trabajo de este calado tiene la consulta de la bibliografía, de imágenes y de documentación me lleva a expresar mi más sincero y entero agradecimiento a todas las personas responsables de su gestión por las facilidades dadas en el acceso a sus fondos. De entre los archivos en los que he consultado documentación cabe destacar la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León (especialmente, en la persona del restaurador don Carlos Tejedor Barrios), así como el Archivo del Proyecto Cultural Soria Románica (en especial, en la persona del historiador don José Miguel Lorenzo Arribas). También habría que señalar el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), agradeciendo a doña Isabel Argerich, conservadora de fotografía histórica de la institución, las facilidades para la consulta y la publicación de las fotografías seleccionadas del Archivo Cabré. En este punto, quisiera también reconocer la labor de don Elías Terés Navarro, quien como director del Museo Numantino soriano me ha facilitado la imagen que Taracena hiciera del desaparecido conjunto mural de la *Última Cena* que fuera representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la citada iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz. Asimismo, quisiera agradecer la importante ayuda prestada por don Daniel Gonzalbo Gimeno quien, como jefe de la sección de información del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA), no solo me orientó

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

sino que también me aconsejó en la apropiada búsqueda de la información requerida. En el referido contexto, habría también que subrayar la ayuda proporcionada por doña Milagros Burón Álvarez y por don Juan Carlos Martín, directora y restaurador respectivamente del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León enclavado en la localidad vallisoletana de Simancas. No quisiera olvidarme de don Heraclio José Martínez Martínez, del servicio de Arquitectura de la Consejería de Fomento y Medio Ambiente de la Junta de Castilla y León, así como del personal que me facilitó la labor investigadora en los archivos que a continuación se indican: el Archivo Histórico Nacional, el Archivo de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, el Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid, el Archivo Catedralicio y Diocesano de Valladolid, el Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia, el Archivo Histórico Provincial de Segovia y en el Archivo Municipal de Cuellar. En este punto, no quisiera olvidarme de la ayuda que me dispensó el periodista del diario *El Norte de Castilla* don Antonio Corbillón, pues sin ella hubiera sido mucho más difícil la consulta de la hemeroteca del periódico. Asimismo, quisiera expresar mi sincera gratitud tanto a los sacerdotes que me facilitaron la consulta de los archivos parroquiales de Segovia como a los responsables de las diferentes bibliotecas citadas con anterioridad, pues sin su labor no hubiera sido posible acometer este trabajo de investigación.

INTRODUCCIÓN

1.1.- La pintura mural tardogótica en Castilla y León: una perspectiva historiográfica.

A la hora de afrontar el presente trabajo de investigación resulta indispensable concretar la fortuna historiográfica forjada por la pintura mural tardogótica desde los inicios mismos de la Historia del Arte como disciplina científica, unos comienzos que considero habrían de remontarse a las aportaciones de don Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). El erudito asturiano manifiesta, aun cuando por la época y por la formación pertenece a la sensibilidad ilustrada, un cierto interés por periodos como la Edad Media, una circunstancia observable en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* y en la inédita e inconclusa obra *Historia del arte de la pintura* escrita a partir de 1822¹⁴. En esta segunda obra, Ceán plantea una interesante exposición de carácter narrativo de la evolución de la pintura en distintos ámbitos mediante un planteamiento en el que se aprecia una falta de interés en las obras de arte en detrimento de los nombres de artistas y de las referencias de archivo. De esta manera, solo en la medida en que es posible relacionar una obra de arte con un dato documental Ceán se ocupa de ella, razón por la que se refiere, aunque de forma muy breve, a Nicolás Florentino sin mencionar de forma explícita el conjunto mural de la catedral vieja de Salamanca¹⁵.

¹⁴ Desde la aparición del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* en el año 1800, Ceán Bermúdez se dedicó hasta el año 1822, en que inició la redacción de la *Historia del arte de la pintura*, a recopilar datos adicionales y novedosos respecto de su *Diccionario*. Inédita e inconclusa, Lafuente Ferrari señala que “Carderera conoció una buena parte de los papeles de Ceán, que extractó y utilizó a su vez”. El ya citado Lafuente Ferrari sigue diciendo que “las notas de Carderera quedaron inéditas, pero fueron, creo, íntegramente aprovechadas por el Conde de la Viñaza en la publicación de los cuatro tomos de sus adiciones a Ceán, aparecidas en los años 1889 a 1894”. Estas palabras han sido extraídas de la noticia que, publicada por Lafuente Ferrari en el año 1951 bajo el título “Una obra inédita de Ceán Bermúdez: La Historia del Arte de la Pintura”, pretendía dar a conocer el “contenido y particularidades curiosas del manuscrito de la Historia del Arte de la Pintura de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez”, siendo “la publicación de esta parte una curiosidad bibliográfica que estimarán los que gusten en aclarar enigmas como éste: una obra inédita de la que muchos han hablado, consultado muy pocos y leído casi nadie”. Vid. CEÁN BERMÚDEZ (1951), pp. 151-208.

¹⁵ A este respecto CEÁN BERMÚDEZ (1951), p. 159 que “por la redacción fría y sin detalle creo que nunca vió Ceán las pinturas de la Catedral vieja de Salamanca, que cita de pasada al tratar a Nicolás Florentino”. Es más, en este punto conviene mencionar, como bien señala PANERA CUEVAS (1995), pp. 33-34, que no fue hasta mediados del siglo XIX cuando el erudito local, M. Falcón, en su obra titulada *Salamanca artística y monumental*, dio a conocer por primera vez un documento “en el que se revela que el autor de los frescos de

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La metodología empleada por Ceán Bermúdez, cimentada en una repetición incesante de datos documentales de espaldas a cualquier visión novedosa acerca de la pintura española, tuvo una importante influencia, tal y como advierte Gutiérrez Baños¹⁶, en buena parte del siglo XIX. De esta manera, no fue hasta mediados de la referida centuria, cuando surgieron nuevas aportaciones que sentaron las bases para superar la visión archivística empleada por Ceán y, al mismo tiempo, establecer una metodología que pudiera atender a la evolución de la pintura española. Los principales responsables de semejante propuesta renovadora fueron Francisco Pi i Margall (1824-1901), quien publicara en el año 1851 el tomo primero de la inacabada obra titulada *Historia de la pintura española*¹⁷, y, en particular, Johann David Passavant (1787-1861). Este erudito, músico e historiador del arte alemán presenta, en su obra titulada *Die christliche Kunst in Spanien*, escrita al año siguiente (1853) del viaje que realizara por España, una aproximación al arte medieval español fundada en el estudio de obras de arte y en una catalogación temporal de las mismas de acuerdo a una sucesión de estilos¹⁸. El enfoque metodológico utilizado por el erudito alemán resultó novedoso tanto para el estudio del arte español medieval como para el análisis de la pintura de la época, una manifestación artística que Passavant estimó estuvo sujeta a la evolución de las formas y a la recepción de influencias extranjeras de la manera que describe: “podemos deducir del examen de las miniaturas que adornan los manuscritos que el arte español durante la Edad Media estuvo en estrecha relación con el desarrollo que alcanzaba en los demás países cristiano-católicos. Después el siglo XIII vemos predominar principalmente el elemento germánico que en determinados casos comparte su imperio con el italiano el que en el mismo siglo XV cede el puesto a consecuencia del influjo de la escuela de Van Eyck, lo mismo que pasó en el norte de Francia; a principios del siglo XVI esta influencia fue

la capilla mayor de la Catedral Vieja, es un pintor, hasta entonces desconocido, que firma con el nombre de Nicolás Florentino”.

¹⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 20.

¹⁷ Resulta reveladora la siguiente afirmación recogida en la obra de PI Y MARGALL (1851), p. 172: “Lo hemos dicho y tenemos que repetirlo: buscamos obras y no nombres, escribimos la historia de la pintura y no la de los pintores”.

¹⁸ PASSAVANT (1877) (ed. española).

INTRODUCCIÓN

suplantada por los italianos....”¹⁹. En dicho recorrido estilístico Passavant se refiere, como obras realizadas en el siglo XV, a las “cincuenta y cinco pequeñas tablas que, en cinco filas unas sobre otras ocupan la cornisa de la catedral vieja de Salamanca”, al tiempo que “un fresco que hay en la parte más alta que representa el Juicio final”. Por lo que a esta obra respecta, el autor describe una composición en la que “aparece Jesucristo en actitud grave y conmovida, ligeramente cubierto desde las caderas con un paño flotante, viéndose a su lado la Virgen y San Juan cerca de cuyas figuras aparece un ángel tocando la trompeta y debajo están los bienaventurados y condenados”²⁰. Además de esta pintura, único mural de época tardogótica en territorio castellanoleonés al que Passavant refiere, el autor también se hace eco de unas pinturas murales de “fines del siglo XIV o principios del XV” conservadas en el “ex-monasterio de San Isidro [sic] del Campo cerca de Sevilla”²¹.

A mediados del siglo XIX, como resultado de la diáspora de pinturas españolas causada por la Guerra de la Independencia y la desamortización, al tiempo que por la afirmación del ideario positivista en detrimento del idealismo romántico²², surgió un enfoque determinista que establecía la existencia en la pintura de una serie de componentes puramente españoles resultado de los peculiares agentes climáticos y raciales del país. La fortuna de elementos como la religiosidad o el realismo propiciaron que la pintura del siglo XVII, esto es, la del Siglo de Oro, se viese como la manifestación artística donde mejor resaltaban los caracteres nacionales. Dicho pensamiento, que produjo la exaltación de la pintura del Siglo de Oro sin denostar la pintura de época medieval en tanto en cuanto en ella aparecieran componentes propiamente nacionales, fue representado por Manuel Bartolomé de Cossío (1857-1935). El autor, historiador del arte adscrito a la Institución Libre de Enseñanza y relacionado con el filósofo, pedagogo y ensayista español Francisco Giner de los Ríos, publicó en el año 1885 el artículo titulado “Pintura española” en el tomo IV de la *Enciclopedia popular ilustrada*

¹⁹ *Idem*, pp. 151-152.

²⁰ *Idem*, p. 193. En este punto conviene señalar que el citado Passavant, como bien recalca Panera Cuevas en su libro titulado *El retablo de catedral vieja de Salamanca y la pintura gótica internacional en Salamanca* (PANERA CUEVAS (1995), p. 34), acentúa el carácter florentino del conjunto pictórico sito en la catedral vieja, al mismo tiempo que aboga porque el retablo y la pintura mural del *Juicio final* serían de cronología análoga pero, probablemente, de artistas diferentes. Vid. PASSAVANT (1877), p. 70.

²¹ *Idem*, p. 195, nota n.º 1.

²² GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 22.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de ciencias y artes de Federico Gillman²³, siendo adecuadamente reeditado en 1985 bajo el título *Aproximación a la pintura española*. Cossío, que hizo su obra teniendo en cuenta el trabajo que no acabó don Francisco Pi y Margall, pues llega a señalar que “hasta la fecha en que se escribió, salvo las fuentes clásicas de la pintura española, no existía ningún trabajo de conjunto, sólo Fco. Pi y Margall intentó una historia de la pintura española”²⁴, incidió en lo verdaderamente español para, progresivamente, ir desvelando cómo se van formando las particularidades nacionales de la pintura. De este manera, y mediante la premisa por la que decía que no tenía tanta importancia que el pintor fuera español sino que lo verdaderamente esencial era que en la obra de arte se mostrasen unos caracteres patrióticos y nacionales²⁵, Cossío, empleando el esquema evolutivo de Passavant y las obras dadas a conocer a través de publicaciones ilustradas de distinto tipo²⁶, señala un primer período en la pintura gótica de los siglos XIII y XIV, posterior a la pintura bizantina que comprende hasta el siglo XIII y anterior a la influencia italiana que arranca a partir del siglo XIV. En la órbita del citado influjo, que según Cossío arraigó en España entre finales del siglo XIV y comienzos de la

²³ COSSÍO (1885).

²⁴ COSSÍO (1885) (nueva ed. p. 25).

²⁵ Según COSSÍO (1885), pp. 740-741 (nueva ed. pp. 33-34) “pertenecen a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en la época y en las condiciones locales y personales en que se han producido; que tengan, en suma, *carácter*”. Este autor continúa diciendo que “la condición indispensable para dar carta de naturaleza de *pintor español*, no es la de haber nacido ó pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el *carácter patrio*”. (...). “La pintura española no puede comenzar hasta que hay que en España; y, aún [sic] habiendo España, no hay España pictórica hasta mucho más tarde. Quiere decir esto que faltan en la pintura española de los primeros tiempos rasgos propios y sustantivos, ó [sic], mejor, que si los tiene, como en razón debe pensarse, no saltan á [sic] la vista tan claros que puedan determinarse fácilmente, siguiendo en ello la ley de todo desarrollo ya que ca de lo indistinto común é [sic] indeterminado á [sic] lo concretos individual y característico. Domina en la formación de la nacionalidad española sobre todo el elemento clásico; el espíritu latino se impone por do [sic] quiera, y España sigue las huellas de Italia, el gran centro de la cultura clásica en todas las manifestaciones de su vida”.

²⁶ Entre ellas habría que mencionar *Recuerdos y Bellezas de España*, colección que fuera publicada por parte de Quadrado, el *Museo Español de Antigüedades* de Madrazo o *Monumentos Arquitectónicos de España*. Por lo que al ya mencionado Quadrado respecta, en el tomo correspondiente a *Salamanca, Ávila y Segovia* de la colección *Recuerdos y Bellezas de España* (QUADRADO (1865), p. 32) opina que “de época anterior [alude, en efecto, al retablo] parece por su mayor rudeza la pintura del Juicio final trazada en el cascarón, en cuyo centro destaca sobre la oscuridad terrible y fulminante del Juez supremo, al rededor [sic] los ángeles sonando las trompetas con letreros (...). Consta sin embargo que la hizo en 1446 Nicolás Florentino, de orden del obispo D. Sancho de Castilla...”. Mismo planteamiento, el que el Juicio final fue pintado después del retablo, aparece en la obra *Salamanca, Ávila y Segovia* de la colección *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*.

INTRODUCCIÓN

centuria siguiente, el autor enmarcó la obra del pintor italiano Gherardo Starnina, sobre el que advierte que “no falta quien piensa que podrían ser suyas las pinturas efectivamente giottescas con que está decorada la capilla de San Blas ó [sic] del arzobispo Tenorio en el claustro de la catedral de Toledo”²⁷, así como el gran conjunto pictórico que orna la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca. Al margen del retablo mayor, Cossío, siguiendo la estela de Passavant, menciona que “en la parte esférica del ábside, hay un gran juicio final, bárbaramente restaurado; tal vez fue de la misma mano que las otras pinturas (se refiere a las que constituyen el retablo mayor). Cristo en medio, flagelado, rodeado por ángeles con atributos de la pasión; a su derecha los bienaventurados, a su izquierda los réprobos, que entran por la boca de un monstruo”²⁸. El citado autor no termina aquí su descripción, ya que señala también que “de gran importancia para la historia de la pintura es saber que tal obra, con todo su carácter giottesco, fue ejecutada, sin embargo, a mediados del siglo XV, según consta por una escritura que se conserva en el Archivo del cabildo, fecha 15 de diciembre de 1445, por la que Nicolás Florentino se obligó a pintar...”²⁹. A dicho influjo italiano en la pintura española le sucedió el de las escuelas del norte durante la segunda mitad del siglo XV, un momento en la que el autor no alude más que a la actividad de pintores como Jorge Inglés o Fernando Gallego³⁰.

Llegados a finales del siglo XIX se hacía imprescindible, más allá de las aportaciones de Passavant o de Cossío, cuyo esquema metodológico fue seguido por *La peinture espagnole* de Paul Lafond, publicada en París en 1893, por la obra *A Record of Spanish Painting* de C. G. Hartney, publicada en Londres en 1904 y por *The Story of Spanish Painting* de Caffin, publicada en Nueva York en el año 1910, un estudio sobre la pintura española que lograra trascender el enfoque determinista comenzado a mediados de dicho siglo y que implicaba, por medio de una serie de tópicos nada beneficiosos ni apropiados, la conformación de una pintura eminentemente nacional. Este cambio de enfoque fue llevado a cabo por los autores Émile Bertaux (1869-1917) y por August Liebmann Mayer (1885-1944). Bertaux, autor del

²⁷ COSSIO (1885), pp. 754-755 (nueva ed. p. 56).

²⁸ *Idem*, p. 756 (nueva ed. 58).

²⁹ *Ibidem*. (nueva ed. pp. 58-59).

³⁰ *Idem*, pp. 761, 763-764 (nueva ed. pp. 66, 68-70).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

que habría que destacar su participación en la gran obra titulada *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, promovida por André Michel³¹, sentó las bases metodológicas para el estudio de la pintura medieval española. No obstante, y aun teniendo como base de su conocimiento una investigación sistemática cimentada en la promoción de campañas fotográficas, de colecciones o de exposiciones³², el autor dedicó una particular y especial atención a la pintura española del siglo XV, una circunstancia que, sin embargo, no tuvo su refrendo en el análisis de otro conjunto mural de época tardogótica que no fuera el de la catedral vieja de Salamanca. Por su parte, Mayer demostró, más allá de su gran apego hacia la pintura española del Siglo de Oro y hacia la obra de Goya, un especial interés hacia la pintura medieval española. Este interés, materializado en un extenso corpus bibliográfico del que forman parte *La pintura española*, publicada en Barcelona en 1926³³, y *Historia de la pintura española*, publicada en Madrid en 1928³⁴, se concretó en un nuevo enfoque en el que concede importancia no tanto a una sucesión de estilos como resultado de influencias exteriores como a una distinción de escuelas dentro del panorama pictórico hispano (como Aragón, Castilla y Andalucía) donde las influencias exteriores se entremezclan. Dentro de su análisis sobre la pintura medieval española, Mayer efectuó una pequeña reflexión sobre la pintura mural: “en España la pintura mural es bastante inferior a la pintura de tablas. Los artistas españoles sólo aprendieron la verdadera técnica de la pintura al fresco en el siglo XVII”. Tras ello argumenta que “las antiguas pinturas murales españolas se ejecutan en una especie de pintura al temple, o cuando son verdaderos frescos, el autor es casi sin excepción un maestro venido de Italia”³⁵. Esta reflexión es confirmada por él en una cita aparecida en su libro *La pintura española*, en la que indica que “poseemos pinturas murales sumamente notables, (...). Pero este procedimiento artístico era tan poco adecuado al estilo pictórico de

³¹ BERTAUX (1905-1924).

³² BERTAUX (1908), pp. 758-759.

³³ A la primera edición del año 1926, le siguió una segunda en el año 1929 y una tercera en el año 1937, todas ellas editadas por la editorial Labor.

³⁴ Publicada en Leipzig en el año 1913 bajo el título *Geschichte der spanischen Malerei*, la primera edición española de *Historia de la pintura española* corresponde al año 1928, cuando fuera publicada por la editorial Espasa-Calpe en Madrid. Tras esta primera edición se realiza una segunda en el año 1942 y una tercera en el año 1947, ambas editadas también por la editorial Espasa-Calpe.

³⁵ MAYER (1942), p. 1.

INTRODUCCIÓN

los españoles como al de los alemanes”³⁶. Además, dicho autor insiste en que “la estructura monumental, íntimamente ligada a la arquitectura, que caracteriza a la pintura al fresco, se amoldaba más al genio italiano y no podía tener mucho éxito entre los españoles porque las reminiscencias del arte árabe exigía de ellos una disposición muy diferente de las superficies”³⁷. Mayer también advierte en su obra *La pintura española*, que “tan pernicioso como las guerras napoleónicas fue (...) el afán renovador de los barrocos y clasicistas que se apoderó de España durante el siglo XVIII, pues no sólo se cubrieron con enormes altares churriguerescos las antiguas pinturas murales, que de este modo fueron abandonadas a la acción del tiempo”³⁸. Dicha circunstancia, que estimo fue determinante para que los autores antes referidos no mencionaran más que el *Juicio final* de la catedral vieja de Salamanca, pudo propiciar que Mayer, en el campo de la pintura mural tarodogótica, tan solo se hiciera eco de la citada obra, así como de parte de la producción que Nicolás Francés realizara en la catedral leonesa: las pinturas murales del claustro y el desaparecido *Juicio final* realizado a los pies de dicha catedral.

En el tránsito de los siglos XIX y XX, al albur de las contribuciones efectuadas por los autores arriba citados, tuvo lugar en España una creciente preocupación y sensibilidad hacia el patrimonio histórico, en grave peligro no solo como consecuencia de los enfrentamientos bélicos o de los expolios sino como resultado de las leyes desamortizadoras promovidas por parte del ministro Juan Álvarez Mendizabal en 1835. Fue en dicho contexto, ante la difícil situación del patrimonio histórico español, cuando tuvo lugar la formación, el día 2 de abril del año 1844, de las Comisiones Provinciales de Monumentos, debiendo de esperar hasta el 1 de junio de 1900 para que el ministro don Antonio García Alix, atendiendo a una petición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presente la pertinente solicitud para la ejecución de un Catálogo artístico de España. La reina regente María Cristina, solicita a la citada pretensión, firmó un Real Decreto por el que se dispuso la formación del Catálogo por provincias, nombrándose a don Manuel Gómez-Moreno coordinador de la descomunal

³⁶ MAYER (1926), p. 15.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Idem*, p. 9.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

empresa que suponía la elaboración del *Catálogo monumental de España*³⁹. La progresiva puesta en valor del patrimonio histórico-artístico español condujo también a la fundación de sociedades formadas por eruditos encaminadas a fomentar el conocimiento del patrimonio nacional. Con tal objetivo, los eruditos don Enrique Serrano Fatigatti, don Adolfo Herrera y don Jerónimo López de Ayala, también conocido como el conde de Cedillo, fundaron en el año 1893 la Sociedad Española de Excursiones, al tiempo que editaron un boletín en el que, según sus palabras “se diese cuenta en forma escrita y gráfica de lo que se visitase”⁴⁰. Una segunda sociedad dedicada también al excursionismo científico pero a escala regional fue la Sociedad Castellana de Excusiones, fundada en Valladolid en el año 1903 por don Narciso Alonso Cortés con la intención de “fomentar el conocimiento de la región que comprende los antiguos reinos de Castilla y León (...) y estrechar los lazos de unión entre las mismas provincias”. Como en el ejemplo anterior, la citada sociedad editó el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, una publicación periódica en la que apenas aparecen⁴¹, de igual

³⁹ Fue en el señalado contexto cuando se iniciaron los catálogos monumentales de Valladolid, encargado el 11 de julio de 1916 a don Francisco Antón Casaseca; de Segovia, encargado a don Francisco Rodríguez Marín el 18 de julio de 1908 (fue entregado en 1923), y de Soria, acometido por don Juan Cabré Aguiló con arreglo al encargo efectuado el 21 de junio de 1911. Con todo, la temprana ejecución de los catálogos, junto al reciente hallazgo de la gran mayoría de los conjuntos murales objeto de estudio, son factores que pudieran explicar las escasas noticias que en ellos existen sobre conjuntos murales tardogóticos adscritos al área geográfica que comprende este estudio. Aun así, en el inédito *Catálogo monumental de Valladolid* que redactara Casaseca puede leerse una noticia sobre el conjunto mural que fuera encontrado en un nicho de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel, una información que tiene un gran valor al localizar la obra pictórica en el lugar para el que esta fue concebida (años después fue arrancada y trasladada al Museo de Valladolid [cat. 10, il. 103]). Los motivos ya citados justifican que no haya referencias sobre murales tardogóticos en la provincia segoviana y que estas sean muy exiguas en la provincia soriana: a saber, don Juan Cabré Aguiló únicamente se hace eco (mediante texto e imágenes) de las pinturas murales que fueran representadas en el interior del lucillo abierto en el muro occidental del brazo norte del crucero de la catedral de El Burgo de Osma [cat. 35, il. 377] y del desaparecido conjunto mural de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 452]. Vid. CABRÉ AGUILÓ (1912-1916), t. VII, f. 29, lam. XXI y t. VI, f. 84, lam. LXI.

⁴⁰ Este fue el propósito con el que surgió la Sociedad Española de Excusiones, pues los tres señores que la crearon “creyeron que el mejor medio de seguir viendo y estudiando cuanto se guarda, como hemos dicho en nuestras provincias, era hacer frecuentes visitas a todas las regiones españolas, donde también se podrían ver y estudiar los monumentos arquitectónicos en ellas construidos” (esta aclaración aparece recogida al inicio del tomo XLVII, 1943 del *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*).

⁴¹ Una excepción pudiera ser la noticia que fuera publicada por el arquitecto e historiador don Juan Agapito y Revilla en el ya referido *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones* bajo el título “Excursión a Bamba y Torrelobatón (10 de junio de 1906). Dicha noticia tiene una gran relevancia al suponer el primer testimonio de la existencia del conjunto mural tardogótico que fuera representado en la dependencia abierta en el costado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba. Vid. AGAPITO Y REVILLA (1905-1906), t. II, p. 427.

INTRODUCCIÓN

forma que en las primeras ediciones del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*⁴², noticias acerca de conjuntos murales tardogóticos en el ámbito territorial objeto de estudio, pues la gran mayor parte de ellos, como ya mencioné en el punto dedicado al análisis de los catálogos monumentales, estaban aún ocultos.

A las importantes aportaciones de Passavant, Cossío, Bertaux y Mayer habría que añadir la notable contribución que para el conocimiento de la pintura española supuso la obra que hiciera Chandler Rathfon Post (1881-1959) bajo el título *A History of Spanish Painting*. Es este gran corpus bibliográfico, compuesto por catorce volúmenes⁴³, un ambicioso repertorio cuya importancia radica no solo en sus grandes dimensiones, sino también en un novedoso planteamiento con el que el erudito americano pretendió demostrar que la pintura medieval española participó en la evolución general de la pintura medieval europea⁴⁴. Bajo la referida premisa, unido al interés del autor por elaborar un profuso estudio que profundizara en las aportaciones que sobre la pintura hispana habían hecho Bertaux, Mayer, así como distintos investigadores cuyos estudios sobre centros pictóricos regionales no habían sido integrados “to the course of artistic development in the rest of Europe or even in the other sections of the Iberian peninsula”⁴⁵, Post reunió un extenso repertorio pictórico, en muchos casos aún desconocido⁴⁶, recopilado a partir del: conocimiento adquirido a través de la investigación

⁴² La primera referencia en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* sobre alguno de los conjuntos murales tardogóticos que aquí se estudian se remonta al año 1931, cuando el conde de Cedillo hace mención a las pinturas murales del arcosolio abierto en una capilla situada en el costado de la Epístola de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces. Vid. CEDILLO (1931), pp. 88-89.

⁴³ POST (1930-1966). Los tres primeros volúmenes de la citada colección fueron publicados en 1930 y desde entonces y hasta 1958, aparecieron nueve más. Los dos restantes vieron la luz póstumamente de la mano de Harold Edwin Wethey.

⁴⁴ “No one would claim for the Gothic painting of Spain the comparative creative independence of the schools of Italy and Flanders in the fourteenth and fifteenth centuries; but, on the other hand, it was no more derivative than the production of France or even Germany (...) (POST (1930), vol. I, p. 21). “Spanish painting ran the gamut of the various successive phases of the Gothic style through which the pictorial production of the greater part of artistically civilized Europe passed from the thirteenth through the fifteenth century”. Vid. POST (1930), vol. II, p. 12.

⁴⁵ POST (1930), vol I. p. V.

⁴⁶ “Each month brings to light some unknown treasure, and I myself have constantly had the agreeable experience of discovering important and hitherto unnoticed pictures even in quite accessible churches or monasteries. With what a pang have I been forced, for lack of time, as I have travelled in the peninsula, to pass by hundreds of *parroquias* and *ermitas* in which surprises in other shrines had taught me that probably many an unrecorded panel or fresco was hidden!”. Vid. *idem*, p. VI.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

sistemática en distintas fuentes, del ingente material fotográfico perteneciente a Adolfo Mas o a Enrique Cardona e, incluso, de la valiosa colaboración del profesor A. Kingsley Porter o del Dr. C. L. Kuhn. Ante la extensión del trabajo que tenía entre manos, Post, que también realizó trabajo de campo y fotografías de pinturas por sí mismo (“I have had to photograph many paintings myself”) en el marco de sus exploraciones por la geografía nacional, estimó clasificar la pintura gótica en cuatro propuestas pictóricas distintas con arreglo a los rasgos estilísticos de los que participan unas obras en su mayoría anónimas⁴⁷, razón que le llevó a formular, cuando se refiere principalmente a la pintura hispanoflamenca, apelativos con los que clasificar conjuntos pictóricos estilísticamente análogos. Esta circunstancia le permitió, como también la referida clasificación estilística, catalogar con cierta coherencia un extenso repertorio pictórico en el que no solo incluyó el ya citado *Juicio final* de la catedral vieja de Salamanca o la producción pictórica mural que realizara Nicolás Francés para la catedral de León, sino también conjuntos murales tardogóticos sobre los que no existía ninguna reseña bibliográfica o documental previa, bien por situarse en lugares secundarios o bien por haber estado cubiertos por retablos muebles o por sucesivas películas de encalados. Este hecho, al que ya se refirió Mayer e impidió al erudito americano recoger un mayor número de obras, no fue, sin embargo, óbice para que el propio Post hiciera referencia, en el marco territorial que comprende el presente trabajo de investigación, al mural de la *Inmaculada Concepción* que fuera concebido para un nicho abierto en el muro meridional de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel y que años después fuera arrancado de su emplazamiento original y trasladado al Museo de Valladolid⁴⁸. Además de la referida obra pictórica, conocida tanto por Post como por Antón Casaseca *in situ*, el erudito norteamericano hizo también alusión a las pinturas murales sitas en el paramento del fondo del arcosolio abierto en el paramento occidental del brazo norte del crucero de la catedral de El Burgo de Osma⁴⁹.

⁴⁷ “The present volumes include the Pre-Romanesque and Romanesque periods, the Franco-Gothic, Italo-Gothic, and “international” styles, and they carry us to c. 1450, a convenient resting point because, broadly speaking, the ramifications of the “international” movement then fade out of sight and the Hispano-Flemish and more mature manners of the second half of the fifteenth century are inaugurated”. Vid. *idem*, p. IX.

⁴⁸ POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 411-412.

⁴⁹ POST (1947), vol. IX, part 2, pp. 674-675. Si bien Post no recoge ninguna otra referencia sobre conjuntos murales tardogóticos comprendidos en el área geográfica objeto de estudio, sí que hace alusión a programas pictóricos de semejante cronología localizados en otros términos provinciales o comarcas. En este punto, cabe

INTRODUCCIÓN

Amén de Post, cuya obra se convirtió a partir del año 1930 en referencia obligada para el estudio de la pintura medieval española y dio lugar a publicaciones varias de carácter local que tenían como pretensión profundizar en aquellas obras pictóricas dadas a conocer por el citado erudito norteamericano⁵⁰, habría que hacer alusión a don Juan de Contreras y López de Ayala, conocido por su título nobiliario de marqués de Lozoya (1893-1978), y al tomo II de su obra *Historia del arte hispánico* aparecido en 1934. En dicho tomo el autor, conocedor de la obra de Post, de quien dependen numerosas referencias a obras pictóricas concretas, sigue al erudito americano en lo que a la implantación del influjo italianizante en la pintura gótica castellana respecta. En efecto, siguiendo a Post, quien señala un primer periodo, aún trecentista, protagonizado por el pintor italiano Gherardo Starnina, y un segundo forjado en torno a Dello Delli, “el Nicolás Florentino que pinta en Salamanca en pleno siglo XV”⁵¹, el marqués de Lozoya menciona, entre el ya referido grupo toledano, las pinturas murales de la capilla de San Blas realizada por mandato de don Pedro Tenorio en el claustro la catedral de Toledo. Al segundo grupo pertenecería, como no puede ser de otra forma, el ya señalado *Juicio final* de la catedral vieja de Salamanca⁵². El citado autor no se olvida del repertorio pictórico mural que realizara Nicolás Francés en la catedral de León: las pinturas murales

señalar que en su magna obra trata los conjuntos murales de Revilla de Santullán, Valberzoso y de La Loma, siendo su estudio la primera referencia existente sobre estos murales del área palentina. Sobre ellos y, después de realizar un sucinto análisis iconográfico, Post realiza su catalogación cronológica, considerando, en base a la iconografía y a los atuendos, que pudieran ser obra de la misma mano y de la segunda mitad del siglo XV (POST (1933), vol. IV, part 1, pp. 198-201). Además de dejar testimonio sobre los ya referidos conjuntos murales, el erudito norteamericano también menciona las pinturas murales de la “ermita de Santa María de la Vega (popularly described as of the Cristo de las Batallas) Toro”. De ellas, refiriéndose a las representadas en la bóveda de cuarto de esfera absidal (las situadas en el hemiciclo absidal y en los muros del tramo recto son anteriores como ya demostró GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 318-322), considera que son de época hispanoflamenca, de ca. 1490. Vid. POST (1933), vol. IV, part 1, p. 150.

⁵⁰ En el caso de la provincia de Valladolid son importantes los estudios sobre las pinturas murales de Peñafiel. En este punto conviene señalar el artículo que publicara PÉREZ VILLANUEVA (1935-1936), pp. 99-123, en el que profundiza sobre las pinturas murales que aparecieron en el muro de los pies de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel, o NIETO GALLO (1944-1945), pp. 109-118, quien también alude al mural hallado en el lucillo abierto en el paramento meridional de la citada iglesia (el mismo al que hicieron referencia Antón Casaseca y Post). No obstante, el estudio que hiciera Nieto Gallo se produjo tiempo después de ser arrancado y traslado al museo vallisoletano.

⁵¹ LOZOYA (1934), p. 348. Se adhiere así el marqués de Lozoya a la idea formulada por Gómez-Moreno de que Dello Delli y Nicolás Florentino eran la misma persona. Esta interpretación imperó en la bibliografía hasta los estudios de Adele Condorelli y de Panera Cuevas. Vid. PANERA CUEVAS (1995), pp. 34 y ss.

⁵² LOZOYA (1934), p. 354.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

que ornamentan el claustro e, incluso, el *Juicio final* que le encargara el cabildo a imagen y semejanza del de Salamanca.

La sola alusión al conjunto mural del *Juicio final* de la catedral vieja de Salamanca y a la producción pictórica mural del pintor Nicolás Francés en la catedral de León fue, en efecto, una constante también constatable en la magna obra del Catedrático de Historia del Arte y académico de la Real Academia de Bellas de Artes de San Fernando don Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), autor de la *Breve historia de la pintura española*. En esta obra, dicho autor realiza una división de la pintura de época tardogótica similar a la que efectuó Post⁵³, así como a la que realizará José Gudiol Ricart (1904-1985), como se aprecia en el volumen número IX de la colección *Ars Hispaniae* aparecido en el año 1955. Gudiol Ricart concibe la citada publicación como un “homenaje al doctor Chandler Rathfon Post por su obra *A History of Spanish Painting*, la contribución más extraordinaria que se ha realizado jamás en el extranjero con respecto al arte español” y, de este manera, continúa su metodología enriquecida con un abundante conocimiento de obras⁵⁴.

Gudiol Ricart consideró que la existencia de pinturas murales en los edificios religiosos disminuyó paulatinamente a medida que progresaba el siglo XIV debido, entre otras cosas, al incremento de vanos en las iglesias y a la consiguiente reducción de espacio para ubicar los conjuntos murales en el interior de los templos. Este hecho, que el autor vinculó con la progresiva implantación de los retablos muebles, queda también recogido en la obra de José Camón Aznar (1898-1979), autor del volumen XXII de la colección *Summa Artis*. En esta publicación, aparecida en el año 1966 y titulada *Pintura medieval española*, Camón Aznar señala que en el siglo XV no es muy habitual la pintura mural. Según su opinión “no existe

⁵³ Lafuente Ferrari distinguió tres etapas dentro de la pintura medieval que podemos llamar tardogótica: en primer lugar, mencionó el estilo italogótico, que si bien en la zona de levante se desarrolló a finales del siglo XIV, en Castilla no lo hizo hasta comienzos del siglo XV; en segundo lugar, habló del estilo internacional, producido durante la primera mitad del siglo XV y desarrollado como resultado de la unión de elementos de procedencia francesa y notas de origen toscano y, en último lugar, hizo referencia al estilo hispano-flamenco diciendo que su época de apogeo tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XV y parte del siglo XVI. Vid. LAFUENTE FERRARI (1946).

⁵⁴ GUDIOL RICART (1955), p. 9. De los conjuntos murales tardogóticos objeto de estudio, Gudiol Ricart no se hace eco de ninguno, haciendo tan solo referencia al programa pictórico mural que hiciera Nicolás Francés para el claustro de la catedral de León (también hace alusión al *Juicio final* que hiciera en el muro occidental de la *pulchra leonina*), así como el *Juicio final* realizado por Nicolás Florentino en la bóveda cascarón absidal de la catedral vieja de Salamanca. Vid. *idem*, pp. 223- 229.

INTRODUCCIÓN

en nuestro arte, a partir del siglo XIII, una gran afición por la pintura al fresco. Por ello se compensa con los retablos que singularmente en el siglo XV alcanzan unas gigantescas proporciones”⁵⁵.

La exigua contribución de Gudiol Ricart y de Camón Aznar a la hora de profundizar en el conocimiento sobre la pintura mural de época tardogótica coincide con el especial interés de la historiografía del momento por estudiar la época de transición entre el estilo románico y el estilo gótico. Al mencionado enfoque, al que pertenece el discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado por José María de Azcárate Ristori (1919-2001) titulado *El protogótico hispánico*, también se adscriben, aunque en fecha más reciente, tanto la obra de Sureda i Pons, cuyas investigaciones se centran en el análisis de la pintura románica y la que designa protogótica⁵⁶, como de Isabel Mateo Gómez. Autora del capítulo concerniente a la pintura en el tomo correspondiente al arte gótico de la colección *la Historia del Arte de Castilla y León*, Mateo Gómez estima que “a partir del siglo XIV, la pintura al fresco disminuye progresivamente dando paso al retablo”, asegurando asimismo que “la desaparición o el recubrimiento de las pinturas murales a consecuencia del Concilio de Trento, del gusto estético imperante durante el Neoclasicismo o de las epidemias fueron factores que han contribuido a un estudio fragmentario de la citada manifestación pictórica por parte de la historiografía”⁵⁷.

El particular empeño que hacia la pintura mural románica y de inicios del gótico existió entre la historiografía de la época según se deduce de lo citado en líneas previas favoreció, como ya adelanté anteriormente, la consideración como obras pertenecientes al estilo gótico lineales de pinturas murales del siglo XV sitas en entornos marginales y arcaizantes⁵⁸.

⁵⁵ CAMÓN AZNAR (1966), p. 15.

⁵⁶ El autor entiende como pintura protogótica “aquella que presenta suficientes rasgos, tanto formales como iconográficos, en sus más diversas acepciones ambos, para que no se la identifique como románica y que no muestre aún los caracteres propios de la pintura de la influencia toscana (florentina y sienesa, aunque también de la Italia meridional)”, entendiéndolo, por ende, como protogótica aquella pintura que empieza a aparecer en la Península en el último tercio del siglo XIII”. Vid. SUREDA i PONS (1992), p. 8.

⁵⁷ MATEO GÓMEZ (1995), pp 339-340.

⁵⁸ Esta singularidad se observa, por ejemplo, en el marco temporal que algunos autores otorgan a los murales de San Bartolomé de Fompedraza o de San Juan Bautista de Fresno el Viejo. Aunque será precisado en el apartado correspondiente al catálogo, conviene señalar que el conjunto mural de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza fue considerado por la memoria de restauración y por algunas notas de prensa como obra del

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Esta persistencia propició importantes lagunas de inventario que han ido paulatinamente subsanándose merced a la paulatina publicación de obras y de libros de ámbito comarcal o, incluso, provincial. Al primero, sin ir más lejos, se adscriben los libros que sobre la pintura mural tardogótica del área de Valdeolea y de la comarca del Alto Campoo escribieran tanto Aurelio Barrón García en 1998 bajo el título *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*⁵⁹ como Santiago Manzarbeitia Valle en el año 2001 bajo el título *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*⁶⁰. Por otro lado, al segundo bloque considero que corresponderían tanto las aportaciones que Francisco Javier Panera Cuevas hiciera sobre la pintura de época

siglo XIV. Una circunstancia semejante ocurrió con las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, pues en VV.AA. (2003), pp. 19-26 enmarca el conjunto mural en la órbita de la tradición románica, al tiempo que asigna la realización de la gran composición pictórica que fuera representada en la bóveda de cuarto de esfera absidal a mediados del siglo XIII.

⁵⁹ De la detenida contemplación de la obra de BARRÓN GARCIA (1998), se observa que el autor realiza un detallado estudio de los siguientes conjuntos murales del área de Valdeolea: pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia), pinturas murales de la ermita de Nuestra Señora del Valle de Vallespinoso de Cervera (Palencia), pinturas murales de la ermita de Nuestra Señora de Oteruelo de Mudá (Palencia), pinturas murales del templo de los Santos Cornelio y Cipriano de San Cebrián de Mudá (Palencia), pinturas murales de la ermita de Nuestra Señora de la Asunción de San Felices de Castillería (Palencia), pinturas murales del templo de la Asunción de Barrio de Santa María (Palencia), pinturas murales de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia), pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), pinturas murales del templo de San María de Las Henestrosas (Cantabria), pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria) y pinturas murales del templo de Santa Olalla de La Loma (Cantabria). Asimismo, Barrón García, con la pretensión de enmarcar su estudio, también recoge murales pertenecientes a época románica y a los inicios del gótico. Con tal propósito, el autor también anota conjuntos murales de estilo hispanoflamenco y de comienzos del siglo XVI correspondientes a áreas geográficas próximas a la citada comarca de Valdeolea. De entre estos conjuntos murales, conservados en la comunidad cántabra y en las actuales provincias de Palencia y de Burgos, cabría, por ejemplo, anotar las pinturas murales del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos) o las pinturas murales de la iglesia de San Lorenzo de Zorita del Páramo (Palencia).

⁶⁰ Por lo que a Manzarbeitia Valle respecta, señalar que en dicha publicación, adaptación del texto de la tesis doctoral que el autor defendiera en el año 1997, se recoge un análisis iconográfico y estilístico más detallado de algunos de los murales tardogóticos ya estudiados por Barrón García: las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso, las pinturas murales de la ermita de Nuestra Señora de la Asunción de San Felices de Castillería, las pinturas murales de la iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano de San Cebrián de Mudá, las pinturas murales del templo de la Asunción de Barrio de Santa María, las pinturas murales de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán, las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Matamorisca, las pinturas murales la ermita de Nuestra Señora del Valle de Vallespinoso de Cervera, las pinturas murales del templo de Santa Olalla de La Loma, las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz y las pinturas murales de la iglesia de San María de Las Henestrosas (MANZARBEITIA VALLE (2001). En cuanto al estudio de pinturas murales pertenecientes a una comarca en concreto, cabe, también anotar el estudio recientemente elaborado sobre los murales de época tardogótica conservados en la comarca zamorana de Sayago. Aun pertenecientes la mayor parte de ellos a comienzos del siglo XVI, su comentario resulta apropiado en un trabajo de investigación dedicado al estudio de pintura mural tardogótica. Vid. GONZÁLEZ OBESO/CURA SANCHO (2012).

INTRODUCCIÓN

tardogótica salmantina⁶¹ como las diferentes publicaciones que el autor Luis A. Grau Lobo realizara sobre la pintura mural zamorana y leonesa⁶². Así las cosas y, amén de la existencia de artículos o estudios dedicados al análisis de algún mural concreto⁶³, de gran importancia ha sido también la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, una magna publicación en la que los autores de sus fichas suelen incluir alguna referencia sobre conjuntos murales de época posterior a la fábrica románica del edificio religioso en cuestión⁶⁴.

⁶¹ En el citado contexto, cabría mencionar el pormenorizado análisis iconográfico y estilístico que, en algunas de sus obras, Panera Cuevas hace sobre el mural del *Juicio final* conservado en la bóveda de cascarón absidal de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca (PANERA CUEVAS (1995), pp. 167-190; PANERA CUEVAS (2000) y VV.AA. (2000), pp. 214-225). Asimismo, convendría citar las pinturas murales ocultas de Nicolás Florentino conservadas en el paramento norte del presbiterio (PANERA CUEVAS (2000), pp. 43-48; VV.AA. (2000), pp. 64-68). También habría que mencionar las pinturas murales conservadas en la iglesia de Santa María del Castillo de Cantalapiedra. Vid. PANERA CUEVAS (1999), pp. 225-244.

⁶² Por lo que a la pintura mural en la provincia zamorana respecta, cabe decir que Grau Lobo analiza distintos conjuntos murales, obras entre las que recoge las pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la ermita de Nuestra Señora de la Vega de Toro. Asimismo, el autor se hace eco de las pinturas murales de comienzos del siglo XVI de la ermita de Muga de Sayago (GRAU LOBO (2001), pp. 63; 76-80). En cuanto a la pintura mural en la provincia de León, decir que Grau Lobo, en el artículo “Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades”, estudia los siguientes murales de cronología tardogótica: las pinturas murales de la iglesia parroquial de Cebrones del Río, la producción pictórica mural de Nicolás Francés en la catedral de León, las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Laguna de Negrillos, así como las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (GRAU LOBO (1997), pp. 133-142). Amén de las aportaciones de Grau Lobo, señalar el estudio que Gómez Rascón hace de las pinturas murales que hiciera Nicolás Francés en el claustro de la catedral de León (GÓMEZ RASCÓN (1997), pp. 27-58) o el trabajo que REBOLLO GUTIÉRREZ/MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO (2010), pp. 51-58 hicieran sobre las pinturas murales de la capilla de Santa Teresa de la catedral de León. En otro orden de cosas, convendría anotar el artículo que sobre los conjuntos murales tardogóticos conservados en la actual comunidad de Madrid. Vid. AZCÁRATE LUXÁN/GONZÁLEZ HERNANDO/MANZARBEITIA VALLE Y MONGE ZAPATA (2012), pp. 245-266.

⁶³ En dicho punto, cabría por ejemplo, considerar el artículo que MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309 redactara sobre el mural del *San Cristóbal* de la iglesia de San Cebrián de Mudá o el estudio que en el año 2005 realizara Gutiérrez Baños sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b), ff. 1-5.

⁶⁴ Por lo que a la provincia de Valladolid respecta, en el único volumen dedicado al románico vallisoletano se hace alusión a las pinturas murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes y de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseñor. En cuanto a los conjuntos murales tardogóticos del área segoviana respecta, la citada *Enciclopedia* se hace eco de las pinturas murales de las iglesias de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, de Santa Marina de Sacramenia y de la Vera Cruz de Segovia. Por último, decir de que de la provincia de Soria se mencionan las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar, al mismo tiempo que los murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo, de San Martín de Rejas de San Esteban, de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, de San Esteban de San Esteban de Gormaz, así como de San Miguel de San Esteban de Gormaz. También conviene hacer alusión a las referencias que sobre las pinturas murales del

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

A modo de conclusión del presente apartado, pudiera afirmarse la extraordinaria fortuna que entre la historiografía de los siglos XIX y XX tuvieron los conjuntos murales de época tardogótica tanto de la catedral vieja de Salamanca como de la catedral de León. Del resto solo han existido noticias dispersas que a menudo han tendido a valorar las obras pictóricas como conjuntos más antiguos de lo que realmente son. Por último, señalar que a lo largo de este apartado se ha puesto de manifiesto la ausencia de estudios sistemáticos y minuciosos sobre la pintura mural tardogótica hasta la década de los 90 del siglo XX.

monasterio cisterciense de Santa María de Huerta y de la concatedral de San Pedro de Soria se recogen en esta publicación.

INTRODUCCIÓN

1.2.- La pintura mural: técnicas y circunstancias de conservación.

Realizadas las precisiones pertinentes en torno al interés y las aplicaciones prácticas del presente estudio y a la fortuna historiográfica de la pintura mural tardogótica a lo largo de la Historia del Arte, estimo conveniente hacer una serie de anotaciones en torno a la pintura mural como ámbito material. Al respecto, y en consonancia con lo ya mencionado en líneas precedentes, considero adecuado remarcar que el presente estudio abordará específicamente la pintura mural, dejando al lado otras modalidades pictóricas a fin de evitar la catalogación de un inabarcable e inmanejable número de obras. Entre las citadas modalidades habría que señalar la pintura sobre tabla, que alcanza una enorme fortuna en el siglo XV, a tenor de los numerosos ejemplos existentes en los territorios que comprenden el presente estudio, o las armaduras de madera. El hecho de que ambas manifestaciones pictóricas no sean recogidas en este trabajo no conlleva, sin embargo, que no sean tenidas en cuenta, ya que la pintura sobre tabla, como dije en líneas previas, será considerada a la hora de establecer relaciones iconográficas y estilísticas con la pintura mural y las armaduras de madera serán tenidas en cuenta a la hora de confirmar la existencia de motivos ornamentales que se repiten en los conjuntos murales con fines exclusivamente decorativos. Al respecto conviene señalar que el trabajo de investigación que aquí comienza abordará tan solo el estudio de pintura mural figurativa, descartando el análisis de decoraciones de acabado arquitectónico⁶⁵ o de motivos ornamentales abstractos, más allá del establecimiento de paralelismos con obras pictóricas que tengan una decoración semejante, debido a que constituyen un repertorio pictórico de suficiente entidad como para protagonizar un trabajo concreto. Sí consideraré, sin embargo, los escudos pintados, ya que estos, como así se desprende de los conservados en las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, ils. 373-386] o de San

⁶⁵ Uso esta expresión para designar a las decoraciones pictóricas realizadas con el objeto de animar los muros internos de los edificios religiosos mediante la imitación de despieces de sillería, presentes, por ejemplo, en las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 369] o de Osonilla [cat. 38, il. 408], o la inclusión, como en la referida iglesia de Castillejo de Robledo (aunque es más frecuente en los nervios de los templos) de dragones.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Martín de Rojas de San Esteban [cat. 39, il. 414], prestarán información acerca de la obra pictórica en cuestión.

Realizadas las apreciaciones previamente consignadas, conviene señalar que la inherente condición de la pintura mural al paramento sobre el que se desarrolla y la particularidad que desde el punto de vista técnico ello supone estimo que fueron motivos de preocupación para los artistas, que concentraron sus esfuerzos en los aspectos técnicos por encima de asuntos meramente teóricos. A este respecto, debieron de ser de gran utilidad las numerosas recetas que para elaborar colores fueron compiladas durante la Edad Media, entre ellas las notables aportaciones que hicieron tanto el monje alemán del siglo XII Teófilo, autor de *De Diversis Artibus*, la primera recopilación sobre técnicas artísticas medievales, como el pintor italiano Cennino Cennini, quien escribiera en el año 1390 *Il libro dell'arte*. En su obra, dicho autor relata el proceso de ejecución de las pinturas murales, diciendo que: “al trabajar en un muro hay que humedecer, imprimir, revocar, pulir, dibujar, colorear al fresco, acabar en seco, templar, adornar y acabar el muro”⁶⁶. Cennini señalaba que el pintor, tras aprovisionarse de arena fina y de cal bien apagada⁶⁷, debía de preparar adecuadamente la superficie muraria sobre la que iba a desarrollarse el conjunto mural mediante la aplicación del mortero en dos capas compuestas por una diferente proporción de cal y de arena: sobre una primera capa o capa inferior, denominada enfoscado o *arriccio*, conformada por dos partes de arena y una de cal, se superpone una segunda, que conforma el enlucido o *intonaco*, constituido por una parte de cal y otra de arena⁶⁸.

A la anterior labor, completada con el proceso de limpieza y de humedecido de la citada superficie, le sigue la aplicación de la película pictórica en una operación en la que existen diversas técnicas para llevarla a cabo. De ellas, Cennini sostiene que el fresco “es el trabajo más bonito y dulce que existe”⁶⁹, siendo la confusión existente entre el mencionado vocablo y la expresión pintura mural usual entre la historiografía. La razón de dicha confusión, que considero se observa en el artículo que escribiera el Conde de Cedillo sobre el mural de la

⁶⁶ CENNINI (1988), pp. 35-36.

⁶⁷ *Idem*, pp. 112-113.

⁶⁸ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 49-50.

⁶⁹ CENNINI (1988), p. 113.

INTRODUCCIÓN

iglesia del cenobio de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216] o en la reseña que realizara Post sobre el conjunto mural de la catedral de El Burgo de Osma [cat. 35, il. 378], dado que carecían de referencia alguna sobre la técnica usada en su ejecución, pienso que radicaría en la habitual consideración de ambos términos como sinónimos, sin saber que la expresión pintura mural hace referencia al ámbito material y el “fresco”, como se ha indicado, a una técnica pictórica que se puede usar, entre otras, en la realización de una pintura mural. Con todo, la pintura mural al fresco, así designada por aplicarse el color disuelto en agua sobre una película de mezcla fina cuando todavía se encuentra fresca en el paramento⁷⁰, aparece, según Grau Lobo, raramente en estado puro durante la Edad Media fuera de Italia, pues parece que “solía completarse con colores a la cal o al temple (con ligante de huevo, leche, higo, colas, goma, cera...) o, sencillamente, se pintaba humedeciendo la superficie”⁷¹. Esta técnica pictórica o, en su defecto, el llamado fresco mixto o el “falso fresco”, fue perdiendo protagonismo a medida que progresaba la época medieval, un hecho que se constata, como bien señala Mateo Gómez, a partir del siglo XIV, cuando “la pintura al fresco disminuye progresivamente dando paso al retablo”⁷² y, en particular, en el siglo XV. Fue en el citado siglo cuando la pintura mural al fresco tuvo una escasa fortuna a resultas, a buen seguro, de la progresiva pérdida de liderazgo de dicha manifestación pictórica. De esta manera, la utilización de esta técnica se redujo a aquellos murales en los que se registra la intervención

⁷⁰ Existen dos estilos diferentes de colorear la superficie muraria: el primero, descrito por el monje Teófilo, consistía, una vez que el enlucido había tomado cuerpo, en humedecer a fondo la tarde anterior y repetir dicha operación antes de comenzar a pintar. Tras ello, se pintaba sobre el enlucido húmedo con pigmentos disueltos en agua de cal o mezclados con cal (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 51). En el segundo, relatado por Cennini, el tratadista recomendaba al pintor que cuando la imprimación estuviera seca tomara un carboncillo y dibujara comprobando las proporciones. A continuación, le pedía que tomara un poco de sinopia sin temple y que, con un pincel fino, fuera perfilando “narices, ojos, cabelleras y demás extremidades de las figuras”, buscando que queden proporcionadas, pues son la base sobre la que todo pintor va a aplicar los pigmentos. Después, precisa, el pintor debía de hacer las cenefas o lo que quisiera dibujar alrededor. Tras concluir el dibujo preparatorio, el pintor debía de dar una capa fina de enlucido y proceder a pintar sobre él la zona que se acaba de ocultar. A la hora de efectuar este proceso, que requería humedecer el enlucido y pasar un fratás con el objeto de eliminar las irregularidades que pudiera tener la superficie, el pintor debía únicamente enlucir lo que podía colorear y terminar en un día (en palabras de Cennini, “calcula cuánto puedes trabajar al día, pues los que empieces a enlucir debes terminarlo”). El método mencionado por Cennini, quien añade que “trabajar al fresco significa seguir un ritmo rápido”, prevé la aplicación final de los pigmentos en seco bien para perfilar o para acabar los detalles o bien para aplicar algunos colores que eran incompatibles con la cal. Vid. CENNINI (1998), pp. 113-118.

⁷¹ GRAU LOBO (1996), p. 36.

⁷² MATEO GÓMEZ (1995), p. 340.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

o el influjo de artistas de origen italiano: la pintura mural del gran *Juicio final* que comprende la bóveda de cuarto de esfera absidal de la catedral vieja de Salamanca que fuera realizada por el pintor italiano Nicolás Florentino⁷³.

De acuerdo a esta interpretación resulta factible entender el exiguo número de conjuntos murales al fresco compilados y recopilados en el presente estudio⁷⁴, siendo más importante el número de obras pictóricas realizadas al temple pese a la existencia de pinturas murales de las que desconozco la técnica de ejecución usada al encontrarse aún ajenas a un proceso de restauración que lo especifique. La pintura mural al temple, en la que se utiliza agua para diluir los colores y aglutinante para garantizar la estabilidad de la materia pictórica (a saber, yema de huevo, cola animal o leche), resulta ventajosa en cuanto a la fácil resolución de los arrepentimientos, siendo la mayor vulnerabilidad y fragilidad a las patologías derivadas de su dependencia al muro su mayor y principal inconveniente⁷⁵. Entre estas, ocasionadas por circunstancias tales como las filtraciones de agua derivadas de goteras en las cubiertas o el ascenso desde el suelo de humedades por efecto de la capilaridad, habría que señalar, como así se contempla en las pinturas murales que aquí se analizan, la pérdida de adherencia de la capa pictórica al soporte murario, el agrietamiento, los desprendimientos y embolsamientos de la capa pictórica, así como la pulverulencia de los colores y la pérdida de su policromía primigenia a consecuencia de la total o parcial degradación de los componentes con los que

⁷³ Por lo que a la pintura del *Juicio final* respecta, PANERA CUEVAS (1995), p. 77 dice que “está realizada en una técnica mixta de fresco con retoques de temple, aunque en el segundo caso es necesario valorar los repintes y cabe pensar que la pintura en su origen era exclusivamente al fresco”. El autor continúa diciendo que “la pintura no ha sido aplicada directamente sobre la superficie de la piedra, como por ejemplo sucede en algunas partes de la capilla de San Martín, sino que se ha dado previamente un fino revoque de cal húmeda sobre la que posteriormente se aplican los colores que previamente han sido desleídos en agua de cal”.

⁷⁴ De entre las pinturas murales que se considera han sido ejecutadas de acuerdo a la técnica del fresco, las memorias de restauración consultadas apuntan, siendo cautos con el uso en sentido genérico que se hace del término fresco (así se vio, por ejemplo, en el caso de las pinturas murales de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces o de la catedral de Santa María de la Asunción de El Burgo de Osma), las que aquí siguen: las pinturas murales de la estancia abierta en el lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, ils. 192-193], las pinturas murales situadas en el fondo del lucillo abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208], las pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Cuéllar [cat. 21, il. 231], las pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 243] y las pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 268 y 275].

⁷⁵ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 59. Aunque antiguamente temple era sinónimo de mezcla proporcionada, el propio Cennini, que utiliza semejante término cuando habla de templar en un pocillo pigmentos con el fin de aplicarlos a las figuras, describe un temple de yema de huevo y cal. Vid. CENNINI (1988), pp. 122-125.

INTRODUCCIÓN

se elaboraban los colores⁷⁶. La arcaizante concepción que de forma mayoritaria presentan los conjuntos murales objeto de estudio, junto a la concepción dibujística que se observa en algunas obras en las que prevalecen ciertas resonancias del estilo gótico lineal⁷⁷, son rasgos que estimo pudieran justificar la limitada paleta cromática que, de forma genérica, distingue a los conjuntos murales recopilados en este estudio (a saber, prevalecen el blanco, el negro, los tonos ocre, rojos y azules y, en menor medida, el verde y el dorado)⁷⁸. El retardatario tratamiento que se observa en la mayoría de las obras pictóricas explica el protagonismo del negro en la ejecución de los contornos de las figuras y objetos, de los rasgos faciales de las efigies representadas y del plegado de los atuendos con que estas están vestidas. El blanco, por su parte, se usa para componer las vestimentas de igual modo que los tonos ocre, rojos y azules, cuyo uso prevalece por encima del verde. El tono mencionado también se usa en la confección de los amplios paisajes sobre los que se recortan las escenas que conforman, por ejemplo, el mural conservado en la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid o en el conjunto mural de la *Visitación* de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208]. Por último, conviene mencionar que el dorado se utiliza en la confección de las borduras y de los motivos ornamentales de las vestimentas y, en particular, en los nimbos que atestiguan la sagrada condición de los personajes, como así

⁷⁶ A las patologías referidas, ocasionadas por la intervención de agentes ambientales o por el simple desgaste de los materiales, habría que señalar las motivadas por la actuación de agentes antrópicos. En estas patologías cabría señalar las propiciadas por la perforación de la superficie pictórica para la apertura de un vano, como así sucedió con los murales de las iglesias de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 386], o para asentar y fijar los anclajes de los retablos muebles que han ocultado las obras pictóricas durante centurias: al respecto, los conjuntos murales de las iglesias de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31] o de Santa María de Mojados [cat. 8, il. 86].

⁷⁷ Así se observa, por ejemplo, en el conjunto mural de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 55] o en el mural de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 356].

⁷⁸ En lo que al color blanco respecta, en la pintura al mural al fresco se empleó el blanco de San Juan (no es más que cal apagada, pulverizada e hidratada al aire), mientras que en la pintura mural al temple se utilizó el albayalde o blanco de plomo. La arcaizante concepción que caracteriza a la mayoría de los conjuntos murales aquí recogidos permitiría justificar, en su conjunto, el predominio de colores terrosos, de tonos ocre y rojos obtenidos, como así sucede en las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza, del óxido de hierro, o de azules (o gris azulado) provenientes de la molienda de esquistos o de pizarra. La citada paleta cromática se puede enriquecer en obras de mayor costo (pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 124]), donde no solo se aprecia el empleo de un rojo más intenso, sino también una amplia gama de verdes de los que desconozco su composición (para las atavías el autor usa un verde más oscuro que para el paisaje), así como el dorado en la composición de los nimbos.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

se ve en el *San Cristóbal* representado en el lado sureste del soporte frontero que separa los tramos primero y segundo de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 170] o en el citado conjunto mural de la capilla de Santa Bárbara.

Con todo, el mayor o menor deterioro de los pinturas murales depende no solo del grado de intervención de los agentes patógenos derivados de la inherente condición del programa pictórico al paramento sino también de las circunstancias de conservación existentes. A este respecto, habría que distinguir entre los conjuntos murales que han permanecido a la vista a lo largo de las centurias y aquellos que quedaron cubiertos en una época determinada. En lo que al primer punto respecta, convendría distinguir entre las pinturas murales que, como las conservadas en la catedral de Santa María de la Asunción de El Burgo de Osma [cat. 35, il. 378], han mantenido la función litúrgica para la que fueron concebidas (dicha circunstancia puede propiciar, como es el caso, que quedaran sujetas a intervenciones reformistas en los siglos sucesivos con el objeto de otorgarlas una apariencia decorosa) y las pinturas murales que han perdido su sentido primigenio a consecuencia del cambio de uso del ámbito que las alberga⁷⁹. Por otra parte, por lo que a los conjuntos murales que quedaron ocultos se refiere, habría que distinguir entre tres situaciones: las pinturas murales tapiadas o emparedadas, de las que no tengo ejemplo alguno en el presente estudio⁸⁰ y, en especial, las pinturas murales que quedaron ocultadas por retablos muebles y las que fueron enjalbegadas. Al primer caso se adscriben, entre otras, las pinturas murales de las iglesias de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 8], de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] o de Santa

⁷⁹ Semejante particularidad se observa, por ejemplo, en las pinturas murales de la capilla de San Martín o del aceite abierta en la catedral vieja de Salamanca. Como bien anota GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 144, el carácter marginal de la referida capilla en el marco del conjunto catedralicio, así como la construcción de la catedral nueva a partir del siglo XVI fueron factores que determinaron la total marginación del citado espacio a partir del siglo XVIII, cuando el terremoto de Lisboa obligó a cegar el único vano que iluminaba un ámbito que quedó sumido en la más completa oscuridad. Como resultado, la capilla de San Martín comenzó a usarse, a la altura del siglo XIX, como depósito de aceite de la catedral y, años después, como cuarto trastero. Gracias a la citada marginación, las pinturas murales no fueron cubiertas, habiendo llegado en un estupendo estado de conservación a día de hoy. Amén de las pinturas murales de la capilla de San Martín, habría que señalar, en el área territorial que comprende el presente estudio, las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo [cat. 11, il. 113], un conjunto mural que quedó descontextualizado justo en el momento en el que el espacio que ocupa perdió su primigenia condición de cabecera.

⁸⁰ En el citado estado se encontraron las pinturas murales ubicadas en el interior de tres de los arcosolios que se abren en los paramentos de la capilla funeraria de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena situado en el núcleo vallisoletano de San Bernardo. Vid. *idem*, pp. 228-229.

INTRODUCCIÓN

María de Mojados [cat. 8, il. 86], mientras que al segundo pertenecen casi todas las demás: entre ellos, los murales de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 167], el conjunto mural de la *Visitación* del templo de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208] o el conservado en el templo de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, ils. 385-386].

En cierto modo, los retablos muebles y las gruesas capas de revoco que se superpusieron a los conjuntos murales ayudaron, a pesar, en el segundo caso, del piqueteado encaminado a garantizar el agarre de enlucidos posteriores, a que muchas obras pictóricas hayan llegado hasta la actualidad. En este punto hay que advertir que muchos de los deterioros existentes en los murales no se deben tanto a los agentes patológicos citados o a las circunstancias de conservación como al desencalado de los mismos sin la tutela de adecuados profesionales⁸¹, quienes habitualmente se han visto en la tesitura de tener que enfrentarse con la tradicional propensión de los parroquianos por destruir los conjuntos pictóricos al pretender con ello recuperar la desnudez de los paramentos interiores de las fábricas templarias y eliminar una manifestación artística que consideran poco adecuada y decorosa para ser conservada dado su deterioro. La superación de la citada inclinación, que desgraciadamente acabó, en fechas recientes, con las pinturas murales que estuvieron situadas en el extremo oriental del muro meridional de la nave aneja adosada al costado sur de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseñor [cat. 16, il. 176], pasa, a mi juicio, por la estrecha coordinación entre las autoridades eclesiásticas y los técnicos de patrimonio a fin de lograr la preservación de los conjuntos murales. En este propósito habrían de enmarcarse los necesarios trabajos de conservación y de restauración alentados por parte de organismos autorizados y acometidos por manos expertas y empresas especializadas que, a día de hoy, excepcionalmente suelen optar por el arranque de la película pictórica y por su posterior traslado a otro soporte dado lo agresivo de dicho proceso. La referida operación, llevada a cabo en 1940 con las pinturas murales halladas en la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel a fin de garantizar la adecuada preservación del programa pictórico mediante su traslado al Museo de Valladolid, supuso, sin embargo, en palabras de Gaya Nuño, la destrucción de las pinturas murales del

⁸¹ Así sucedió, por ejemplo, con las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 92] o con el conjunto mural del templo de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 134], ambos estudiados en el presente trabajo de investigación.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

derruido templo de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 456]. Aun siendo dañina y peligrosa, la opción del arranque fue también contemplada en las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 78], aunque en dicho caso lo fue ante la necesidad de separar dos superficies pictóricas que estaban unidas: sobre una primera, en la que se representaba al *arcángel San Miguel alanceando al dragón* (dicha película pictórica quedó disgregada en numerosos fragmentos al procederse a su arranque), se disponía una segunda capa en la que se reproducía el tema de la *Anunciación*⁸². A pesar de lo arriesgado de un procedimiento que pudiera conllevar la completa alteración del binomio localización-funcionalidad debido a la descontextualización de la obra del ámbito para el que esta fue concebida, conviene mencionar que la conservación *in-situ* de un programa pictórico puede propiciar que surja la discrepancia de si conviene dejar a la vista el mural en detrimento del retablo mueble que en centurias posteriores se le superpuso. A este respecto, pueden darse diferentes situaciones: la primera, adoptada en la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 55], consistió en desmontar el retablo mayor a fin de no dificultar la visión del mural; la segunda, que se dio en la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31], radicó en desmontar el retablo mayor con el propósito de reensamblarlo en otro punto de la iglesia, y la tercera, adoptada, entre otras, en la iglesia de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 9] y en la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 245], consistió en adelantar el retablo mayor para que el espectador tuviera la oportunidad de apreciar ambas manifestaciones artísticas y fuera consciente de los cambios consignados a lo largo de las centurias en las cabeceras de ambos templos.

⁸² La superposición de películas pictóricas también se aprecia en otras pinturas murales con fines distintos: al proceso de actualización iconográfica que se observa en las pinturas murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén o en la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar, donde se superponen dos escenas relativas al *Martirio de San Sebastián* y, al menos, dos efigies de *San Cristóbal* [cat. 20, il. 223], habría que añadir la actualización del programa pictórico mediante la adición de las armas correspondientes al linaje que tenía la potestad sobre el núcleo, como así sucede en las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 423].

INTRODUCCIÓN

1.3.- Elementos definitorios de la cultura material tardogótica.

Si el apartado anterior tenía como objeto subrayar la sola pretensión de abordar en este trabajo el estudio de la pintura mural como manifestación pictórica, el apartado que aquí se inicia tiene como firme propósito profundizar en el marco cronológico y estilístico. En este punto, conviene señalar que tanto mi director como yo consideramos adecuada la expresión “tardogótico” recogida en el título de la tesis doctoral dada su habitual utilización por parte de la historiografía para designar con ella al último período del arte gótico, correspondiente con el siglo XV⁸³. Desde el punto de vista pictórico este apelativo engloba, en la Corona de Castilla, tres propuestas pictóricas diferentes que, desarrolladas a continuación del llamado estilo gótico lineal, que en la citada Corona de Castilla debió de comprender, según estima Gutiérrez Baños “desde un momento a discutir del siglo XIII hasta finales del siglo XIV”⁸⁴, tienen su refrendo en este trabajo: a saber, el estilo italogótico, estilo gótico internacional y estilo hispanoflamenco. De este manera y, sin entrar a valorar el horizonte cronológico y las particularidades estilísticas de cada una de estas propuestas estilísticas, pues en el apartado dedicado al análisis de la pintura del siglo XV en las provincias a estudiar se desarrollará en profundidad, considero conveniente señalar los distintos recursos que usaré con el propósito de calibrar el marco cronológico de las obras pictóricas objeto de estudio.

A este respecto, conviene mencionar el importante papel de las inscripciones que fueran recogidas en algunos conjuntos murales, si bien su aportación no siempre resulta relevante dado el posible uso en las mismas de un modo torpe o retardatario. De entre las diferentes

⁸³ El referido término tardogótico, asiduamente usado para catalogar aquellas manifestaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas correspondientes al último gótico, ha sido habitualmente considerado, en palabras de Begoña Alonso Ruíz, “como un mero epílogo del gótico clásico”. Frente a la referida definición, recogida, en su condición de editora, en la introducción a la publicación titulada *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, la autora señala la necesidad de superar la concepción de dicho período como “el último canto del cisne” o “el gótico póstumo”, efectuando un necesario reconocimiento de esta época como “un auténtico estallido”. A este impulso pretendo que sirva el presente trabajo, un estudio dedicado al estudio de pinturas murales pertenecientes a un período que, como se ha demostrado en líneas previas, apenas ha sido estimado por parte de la historiografía.

⁸⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 31. Al respecto, conviene indicar que en su última fase de desarrollo el estilo gótico lineal dio cabida a influencias italianizantes que, sin embargo, no cristalizaron en la pintura italogótica a la manera de la existente en la Corona de Aragón.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

epigráficas existentes en las pinturas murales objeto de estudio se dan dos tipos por razones cronológicas⁸⁵:

- La escritura gótica mayúscula. Si bien Gimeno Blay señala la vigencia de esta modalidad epigráfica hasta mediados del siglo XIV, época en el que comienza a difundirse la escritura gótica minúscula caligráfica⁸⁶, en la Corona de Castilla, como bien señala Gutiérrez Baños en función de los ejemplos conservados, la escritura gótica mayúscula se mantuvo vigente durante el siglo XIV y, de un modo retardatario, en el siglo XV⁸⁷. Este hecho explica que la variante epigráfica señalada, que se caracteriza por el módulo alargado de las letras y por la tendencia a prolongar mediante adornos los extremos de los brazos de las letras, aparezca, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia, fechadas, como se verá en el catálogo de las pinturas murales, en 1436 [cat. 29, il. 306]. La presencia de una inscripción con estos caracteres, cimentada en la arcaizante concepción del conjunto mural, también se ve en los murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 152]; de San Andrés de Fuentearmegil, de una época avanzada del siglo XV [cat. 36, il. 387]; de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, de ca. 1470 [cat. 40, ils. 421-424]; de San Miguel de San Esteban de Gormaz, de ca. 1420-ca. 1430 [cat. 42, il. 432] o de San Pedro de Villanueva de Gormaz [cat. 46, ils. 477-479].

- Escritura gótica minúscula caligráfica. Según Gimeno Blay, la referida variante epigráfica se desarrolla a partir de mediados del siglo XIV, implantándose progresivamente a lo largo del siglo XV (en el ámbito de la Corona de Castilla continuó, sin embargo usándose hasta la primera mitad del siglo XVI)⁸⁸. Dicha modalidad, de difícil lectura dada la tendencia a la acumulación de los caracteres y la semejanza existente entre ellos, se aprecia en las pinturas

⁸⁵ Para el estudio de las inscripciones no solo recurriré al estudio que hiciera GIMENO BLAY (1991), pp. 176-183, sino que también acudiré al apartado titulado “aproximación epigráfica” realizado por GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, pp. 47-70, así como al minucioso análisis que de las inscripciones hiciera MOLINA DE LA TORRE (2012) en su tesis doctoral.

⁸⁶ GIMENO BLAY (1991), pp. 178-179.

⁸⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, pp. 64-65.

⁸⁸ GIMENO BLAY (1991), pp. 178-179. Según MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141 “la introducción de la escritura gótica minúscula en el programa epigráfico europeo, al igual que ocurre con algunos tipos de gótica en el campo librario, se produce en la primera mitad del siglo XIV, si bien en la Península Ibérica no encontramos más que tímidos ensayos a lo largo de esta centuria, consolidándose ya en el primer tercio del siglo XV”.

INTRODUCCIÓN

murales procedentes de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel, de finales del siglo XV [cat. 10, il. 105]; en los murales de las iglesias de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, de hacia mediados del siglo XV [cat. 11, ils. 115-116]; de San Miguel de Villalón de Campos, de ca. 1480-1490 [cat. 13, il. 138] y de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir, de hacia la segunda mitad del siglo XV [cat. 16, ils. 182 y 187], así como en el mural de la capilla situada en el costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba, de finales del siglo XV [cat. 17, ils. 197-200]. También se aprecia en el mural del dañado *San Cristóbal* de la nave del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 26, il. 279], así como en el mural de la *Santa Cena* del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, del segundo cuarto del siglo XV [cat. 27, il. 283] y en el que fuera representado en la catedral de Santa María de la Asunción de El Burgo de Osma [cat. 35, il. 381 y 382].

- Escritura mayúscula prehumanística. Según Molina de la Torre, experimentó una enorme fortuna en la segunda mitad del siglo XV, llegando a convivir con la denominada escritura capital humanística entre los años 1500 y 1550. Una de las grafías más características de la escritura humanística temprana es la letra “M bizantina” o de tipo oriental⁸⁹, letra que aún se aprecia en las inscripciones del conjunto mural que fuera representado en la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44].

A la hora de abordar el estudio de las inscripciones habría que estimar no solo los rasgos externos de las mismas (a saber, el tipo de letra utilizada) sino también el contenido que los autores encargados de su elaboración pretendían recoger. Aunque los ya referidos aspectos externos pueden ayudar a la hora de efectuar una aproximación al horizonte cronológico del conjunto mural, el contenido, en ocasiones, ofrece información que permite documentar la obra pictórica en cuestión. En este punto, conviene tener en cuenta la existencia de pinturas murales en las que las inscripciones recogen el instante exacto en el que fueron pintadas. Al respecto, habría que considerar las inscripciones contenidas en los programas pictóricos de las iglesias de Santa Marina de Sacramenia, en cuyo conjunto mural aún resulta posible leer “mil e cuatrocientos e treinta e seis annos”, o de San Pedro de Villanueva de Gormaz. De la

⁸⁹ MOLINA DE LA TORRE (2012), pp. 154-157.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

forma indicada, el conjunto mural que se conserva detrás del retablo mayor de dicha iglesia también alberga una inscripción que cataloga la realización de la obra pictórica en cuestión en el año 1437 (“DE MIL CCCXXXVII ANNOS”)⁹⁰. Si el dato consignado contribuye a documentar las pinturas murales, también lo hace la información que sobre la identidad del comitente pueda aparecer recogida en las inscripciones. No obstante, y amén de las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz, en cuya inscripción se recoge el nombre “...GARCIA...”⁹¹, los demás conjuntos murales que, objeto de estudio, albergan inscripciones susceptibles de contener el nombre del mecenas, han perdido el fragmento de superficie pictórica que debía de recogerlo. Al respecto, cabría señalar las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 138], en las que únicamente se conserva el fragmento que reza “Esta obra mando facer [...] / que Dios perdone [...] / os ado”, el conjunto mural de la capilla abierta en el lado norte de la cabecera del templo de Santa María de Wamba [cat. 17, ils. 197-200], en el que solo se conserva el tramo de inscripción “...esta capilla hizo pintar el prior frei (...) siendo comendador el venerable...”, o las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 387], en las que no se discierne más que “...DO SE FIZO...”.

Amén de las inscripciones, en las que se observa una mayor preeminencia de la escritura gótica minúscula caligráfica que de la escritura gótica mayúscula por razones cronológicas, habría que indicar la importancia que para la acotación del marco temporal de los conjuntos murales aquí contenidos tienen los componentes arqueológicos: los atuendos de las figuras, el armamento y los instrumentos musicales.

Por lo que al análisis de la indumentaria se refiere, para cuyo estudio resultan de enorme ayuda las aportaciones que hiciera Bernis Madrazo, pues dan la pauta para la catalogación y

⁹⁰ De igual forma que en las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia o de San Pedro de Villanueva de Gormaz, las pinturas murales del templo de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila), protagonizadas por la efigie de un *Cristo en majestad* flanqueado por el *Tetramorfos*, alberga una inscripción en la que también puede leerse el año de realización de la obra pictórica: “MIL CCCXXXVI” (1436). Vid. MIGUEL GABEZA (2009), pp. 682-683.

⁹¹ En este punto, habría que señalar la numerosa información que proporciona la inscripción de las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Espinosa de los Caballeros: “ESTA OBRA FIZO G^a DE RIBERA, SIENDO CLYGO MAYOR EN ESTA IGLESIA...”. Vid. *idem*, p. 683.

INTRODUCCIÓN

la localización cronológica de las prendas que aparecen en las pinturas murales⁹², conviene tener presente ciertos aspectos que estimo determinan el empleo de la indumentaria con los fines arriba señalados. En efecto, a los condicionantes técnicos, que tendrían que ver con la simplificación de los pormenores y de los elementos que componen las indumentarias en su representación en las pinturas murales, estimo que habría que añadir los condicionantes de índole puramente estilísticos. A este respecto, Gutiérrez Baños advierte que todo estilo que se precie, por muy naturalista que pretenda ser, nunca será capaz de conseguirlo del todo al comportar una cierta carga de abstracción⁹³, una tesis que, si bien tiene su manifestación en la pintura de estilo gótico lineal, también se aprecia en algunos conjuntos murales objeto de estudio dada la retardataria concepción de los mismos y las resonancias que en ellos todavía existen del referido estilo gótico lineal. Dicha circunstancia se observa, por ejemplo, en las pinturas murales de las iglesias de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31] o de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 55], obras en las que todavía se manifiesta un predominante papel de la línea y el empleo de colores planos en los que no existe gradación cromática alguna.

Además de los condicionantes señalados, cuya magnitud está en estrecha relación con el grado de virtuosismo del artista que realizara el programa pictórico, convendría considerar que las indumentarias susceptibles de estudio se reducen a los atuendos que llevan algunas figuras sagradas, como *San Cosme* y *San Damián* en los conjuntos murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 18-19] o del templo de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 144-145]. En la referida línea también están los donantes, como los que fueron recogidos en los murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos y de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda [cat. 31, il. 335], así como las figuras secundarias que fueran representadas en ciclos narrativos. Al respecto, como señala Gutiérrez Baños,

⁹² BERNIS (1948); BERNIS MADRAZO (1956); BERNIS (1979). Si bien las obras de Bernis Madrazo aquí señaladas serán tomadas como referencia debido a la importancia de sus aportaciones, también serán tenidas en cuenta las aportaciones que en el campo de la moda hizo la autora Sigüenza Pelarda. Aunque su obra trata, principalmente, sobre la moda en el vestir tanto en la pintura gótica aragonesa como en la riojana, muchas de sus contribuciones considero que son extrapolables al territorio castellano. De entre sus obras, cabe destacar *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*. Vid. SIGÜENZA PELARDA (2000).

⁹³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 249.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

serán de un mayor interés, por ajustarse en mejor manera a la moda, las prendas que lleven puestas personalidades de alta alcurnia que las de menor rango, pues nada aportan desde el punto de vista cronológico las vestimentas del campesino en la escena del *Milagro de las Miseses* de Castrillo de Duero si se compara con la contribución que a este respecto suponen las prendas que visten los Reyes Magos en la pertinente escena de los conjuntos murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 21] o de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 434]. Nada desdeñable será la aportación de las prendas que llevan los mandatarios: el gobernador Marciano que aparece en el mural de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 130], el prefecto Olibrio de las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 312], así como Herodes en el mural de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 437].

El hecho de que las vestimentas referidas sean las únicas susceptibles de estudio se debe, como ya advirtiera Gutiérrez Baños, a que las figuras del Niño Jesús, de la Virgen María o de los apóstoles suelen ir ataviadas con prendas que les confieren un aire intemporal⁹⁴. Esta tendencia, si bien cuenta con alguna excepción, como el Niño Jesús que fuera recogido en las pinturas murales del lucillo abierto en la antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 276] o el Niño Jesús que porta sobre su hombro izquierdo el colosal *San Cristóbal* de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43, il. 441], pudiera deberse al propósito de los artistas y de los comitentes que financiaban las obras pictóricas por transmitir el mensaje devocional de modo más claro, evitando cualquier tipo de elemento secundario que pudiera distraer a todo aquel que contemplara la obra pictórica⁹⁵.

⁹⁴ Aun así, algunas precisiones cronológicas pueden extraerse a partir del particular tratamiento de elementos tales como el tipo de escote en las túnicas de la Virgen María. Esta singularidad, que se observa, por ejemplo, en las túnicas que visten tanto la Virgen representada en las pinturas murales del templo de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos como la Virgen conservada en el fondo del lucillo abierto en el paramento norte del antiguo pórtico del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, será considerada tomando como referencia la obra de BERNIS (1970).

⁹⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 250.

INTRODUCCIÓN

El segundo de los componentes arqueológicos a advertir es el armamento, un elemento que aparece en las siguientes pinturas murales objeto de estudio: en el conjunto mural de la iglesia San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, ils. 40-41], en las pinturas murales del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 63], así como en el mural que se sitúa en el paramento oriental del antiguo pórtico del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 272] y en las pinturas murales que ornamentan la capilla de la Magdalena abierta en la cabecera de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 451]. Sin embargo, el hecho de que la representación de dicho componente en estos murales se dé en escenas alusivas bien al prendimiento de *San Bartolomé* y de *San Juan Bautista* o bien en escenas en las que no se requiere el ejercicio inmediato de la fuerza, como en la de la *Crucifixión* del conjunto mural de Martín Muñoz de las Posadas o en la del *Cristo Camino Calvario* del mural de la capilla de la Magdalena, considero que pudiera explicar que apenas exista referencia alguna al armamento ofensivo y que los soldados estén caracterizados con los escudos y el armamento defensivo de una forma casi exclusiva. Dicha circunstancia pienso que limita el número de componentes que pudieran suministrar información cronológica sobre un armamento cuyo análisis estimo que también está determinado por los condicionantes tanto técnicos como estilísticos que fueran analizados en la parte correspondiente a la vestimenta, así como por la habilidad técnica de los autores que realizaron los conjuntos murales. Con todo, y teniendo en consideración que la principal fuente de conocimiento para el armamento es la obra de Soler del Campo⁹⁶, conviene mencionar que los diferentes elementos que constituyen el armamento defensivo denotan la mayor complejidad de este como resultado de la evolución que se produjo en el armamento ofensivo. Este hecho, que según parece tiene sus antecedentes en el siglo XIV con la difusión de las piezas de arnés en coexistencia con las estructuras de malla, alcanza su momento de mayor apogeo en el siglo XV⁹⁷ mediante la constitución de las armaduras completas que ya se aprecian, por ejemplo, en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, donde los soldados representados tienen también su cabeza protegida con el bacinete. Estas pinturas murales son las más adecuadas para comprobar las partes de las

⁹⁶ SOLER DEL CAMPO (1991).

⁹⁷ *Idem*, pp. 518-537.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

armaduras: a la pieza de arnés que servía para proteger la clavícula, el cuello y la barbilla, el gorjal⁹⁸, habría que añadir la concebida para proteger las extremidades superiores (esta pieza la componen tanto los brazales y codales como los avambrazos, a los que habría que sumar las manoplas o los guanteletes que tenían como propósito guardar tanto las falanges como el metacarpo y las muñecas)⁹⁹. El cuerpo estaba protegido por el peto y el faldellín (el citado elemento se aprecia con gran nitidez en el conjunto mural de la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas y en el mural conservado en la capilla de la Magdalena de la abadía cisterciense de Santa María de Huerta), mientras que las extremidades inferiores de las figuras quedaban resguardadas por otra pieza de arnés conformada por: los quijotes, que protegían los muslos; las grebas, que hacían lo propio con las piernas y las rodilleras, sitas en el punto intermedio¹⁰⁰. Para acabar, decir que la protección de las extremidades inferiores se completaba con los escarpes, pieza de arnés que cubría el pie del soldado¹⁰¹.

Al último de los elementos arqueológicos al que me voy a referir son los instrumentos musicales, un componente del que tan solo hay constancia en las referidas pinturas murales del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 64], en concreto, en la escena del *Banquete de Herodes y la danza de Salomé*, así como en el conjunto mural de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 36], donde el artista dispuso a tres figuras angélicas tañendo otros tantos instrumentos de cuerda. Teniendo en cuenta que la principal fuente de conocimiento que existe para el estudio de los cordófonos es la obra realizada por Rosario Álvarez¹⁰², estimo conveniente señalar que la lectura de los instrumentos musicales representados está determinada no solo por las circunstancias de conservación, causantes de la distorsión o ruina de algunos componentes formales, sino también por la singular manera

⁹⁸ *Idem*, pp. 406-407.

⁹⁹ *Idem*, p. 414. Según el autor, los arneses de los brazos son representados por primera vez en la denominada Crónica Troyana de Nicolás Fernández de 1350. No obstante, la representación de los tres componentes que conforman los guardabrazos ya se ven en el segundo cuarto del siglo XIV.

¹⁰⁰ La difusión de los arneses de las extremidades inferiores se producirá principalmente a partir de la segunda década del siglo XIV. Al respecto, uno de los primeros ejemplos donde aparecen las defensas de las citadas extremidades inferiores es en las pinturas murales provenientes del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora), de ca. mediados del siglo XIV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 306.

¹⁰¹ SOLER DEL CAMPO (1991), p. 427

¹⁰² ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1982).

INTRODUCCIÓN

como los instrumentos solían ser plasmados. En efecto, y lejos de ser representados con un grado de fidelidad extremo, los instrumentos, a resultas del mayor interés de los artistas por transmitir sus valores expresivos, tienden a ser tratados de una forma sumaria, esbozándose solo sus componentes fundamentales¹⁰³. Las particularidades señaladas, junto a la mayor o menor habilidad técnica del artista a la hora de representar los instrumentos, un rasgo que también fue advertido en el caso de la vestimenta y del armamento, estimo que condicionan sobremanera, como así se aprecia en el conjunto mural de la iglesia de Bocigas de Perales principalmente, la apropiada lectura de los instrumentos y la pertinente catalogación de los mismos en un horizonte cronológico apropiado.

De la aproximación a los elementos arqueológicos (atuendo, armamento e instrumentos musicales) realizada, se constata que la mayoría de los conjuntos murales incluidos en este trabajo de investigación carecen de tales componentes que puedan ser usados para efectuar la catalogación cronológica pertinente. De esta forma, en el resto de las pinturas murales se hace ineludible recurrir a los elementos estilísticos consignados a fin de conseguir el citado propósito. Al respecto, la mayor o menor preeminencia de la línea en la construcción de las figuras u objetos, la amplitud de la gama cromática, la concepción de las escenas sobre un fondo neutro o constituido por un amplio paisaje, así como la mayor o menor interacción de las figuras son factores que pienso pueden orientar, a falta de los elementos arqueológicos y en combinación con estilemas característicos de una propuesta pictórica concreta, a la hora de precisar el horizonte cronológico de un determinado conjunto mural. Aunque los rasgos estilísticos pueden contribuir en el referido cometido, considero que no son del todo fiables, máxime en unos murales que evocan, de manera mayoritaria, un cierto aire retardatario. Al respecto, uno de los mejores ejemplos en este sentido son las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, un conjunto en el que los elementos arqueológicos conservados sugieren la correspondencia del fragmento de superficie pictórica representado en la parte correspondiente al semicilindro absidal a un momento más avanzado de lo que apuntan los rasgos estilísticos, en los que todavía se ven ciertas resonancias del estilo gótico lineal en el protagonismo de la línea o en el uso de fondos neutros.

¹⁰³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 328.

1.4.- El marco geográfico.

Habiendo realizado las especificaciones oportunas en torno al horizonte cronológico y al ámbito material objeto de estudio, conviene tener presente algunas consideraciones en torno al ámbito geográfico que comprende el trabajo que aquí comienza. Al respecto y, al margen de las circunstancias de carácter historiográfico que hicieron tanto a mi director como a mí decantarnos por el estudio de la pintura mural de época tardogótica existente en un ámbito geográfico tan heterogéneo, resulta apropiado justificar la adopción de la ya citada división administrativa provincial como referencia. Dicha propuesta, aun resultando anacrónica con respecto al horizonte temporal al que se ajusta el presente trabajo, pues la actual división provincial fue instaurada en el siglo XIX (1833) por el político Javier de Burgos, responde principalmente a la pretensión de hacer más asequible la aproximación y comprensión del presente trabajo de investigación. En efecto, y aunque se adoptará el marco administrativo provincial ya señalado como referencia, en la actualidad coincidente con los límites de las circunscripciones eclesiásticas merced al Concordato que firmaron el gobierno y la Santa Sede en el año 1953 con el fin de hacer efectiva la equiparación de las provincias civiles a las eclesiásticas¹⁰⁴, se tendrá presente el ámbito eclesiástico existente en el siglo XV, época en el que se constata una difusa delimitación de las demarcaciones de las sedes segoviana y soriana y la subordinación de la capital vallisoletana a la diócesis palentina y la pertenencia de los núcleos circundantes a otras sedes, dado que Valladolid no contó con diócesis propia hasta finales del siglo XVI. De este modo, y aunque el trabajo se efectúe con arreglo a una articulación territorial moderna, en todo caso se tendrá en cuenta, en el caso de Valladolid especialmente (al inicio de cada una de las fichas que componen el catálogo se precisará la demarcación diocesana a la que en el siglo XV pertenecía cada uno de los pueblos que hoy

¹⁰⁴ El artículo 9 de dicho Concordato hacía referencia al pretérito problema de los límites y de los enclaves, al disponer que se hiciera “una revisión de las circunscripciones diocesanas a fin de evitar, en lo posible, que las diócesis comprendan territorios pertenecientes a diversas provincias civiles. Y asimismo la Santa Sede, de acuerdo con el Gobierno español, tomará las oportunas decisiones para eliminar enclaves”. Al respecto, según MARTÍNEZ (1994), p. 124, las causas más influyentes en la reorganización diocesana española acometida en los años 50 fueron el claro aumento de población en algunas zonas, la diferencia de extensión territorial entre algunas diócesis o razones de índole espiritual, como la intensa actividad religiosa existente en alguna región.

INTRODUCCIÓN

en día integran la provincia vallisoletana), la primitiva jurisdicción diocesana, pues solo así podrán situarse los conjuntos murales en cuestión en el marco en el que en origen fueron concebidos con el fin de contextualizarlos. En este punto, convendría mencionar, ante la no coincidencia de la división territorial eclesiástica con la administrativa en el siglo XV, que para la propagación y difusión de las obras de arte tuvieron una mayor importancia los espacios eclesiásticos que los civiles, pues en este extremo, y dado que las demarcaciones diocesanas solían tener, como así estima Barrón García, orígenes más remotos y, por ende, una mayor incidencia en los hábitos humanos, la organización eclesiástica se superponía a la meramente civil¹⁰⁵.

- **Ámbito eclesiástico.**

En líneas precedentes hice mención a lo importante que sería conocer la circunscripción de las demarcaciones diocesanas segoviana y soriana en la centuria en la que este trabajo se enmarca, una época en la que, como ya adelanté en líneas anteriores, Valladolid no gozó de diócesis, debiendo de esperar hasta septiembre de 1595 para tenerla. Fue en este momento, cuando las intenciones del monarca Felipe II, quien años antes había concedido el título de ciudad a Valladolid, fueron ratificadas por el papa Clemente VIII. El pontífice, que instituía de este modo una diócesis formada por territorios hasta ese momento adscritos a las sedes de Palencia, Salamanca, así como a la abadía de Medina del Campo¹⁰⁶, satisfacía con dicha decisión un anhelo que según parece se remontaba a los proyectos de fray Diego de Deza y de Isabel la Católica. No obstante, ninguno de estos proyectos llegó a fructificar, debiendo de esperar hasta finales del siglo XVI para que Valladolid superara su antigua dependencia de la diócesis palentina y consiguiera forjar un espacio eclesiástico constituido únicamente

¹⁰⁵ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 32.

¹⁰⁶ RESINES (2004), t. 19, p. 257. En *idem*, p. 260 se menciona que la demarcación eclesiástica vallisoletana, decretada por parte del papa Clemente VIII en la bula *Pro excellenti*, comprendió los arciprestazgos de Simancas, Tordesillas y Portillo, territorios en origen pertenecientes al territorio palentino, Fresno, Torrecilla y Tarazona, originariamente adscritos a la diócesis de Salamanca y, finalmente, el territorio de Medina del Campo, cuyo abad pasaba a ser capitular de la catedral vallisoletana.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

por noventa parroquias, entre las que habría que incluir las dieciséis que por entonces tenía la capital¹⁰⁷.

La relativamente moderna formación de la jurisdicción episcopal vallisoletana contrasta con la pretérita condición de la segoviana, de la que hay pruebas de su existencia desde, al menos, el siglo VI, cuando el incipiente obispado segoviano consiguió independizarse de la diócesis palentina¹⁰⁸. Muy afectada por las sucesivas incursiones musulmanas, la primitiva demarcación diocesana no recuperó la actividad eclesiástica hasta finalizada la reconquista de Toledo por el rey Alfonso VI, acontecimiento que devino en un privilegio papal remitido al arzobispo de Toledo y al legado pontificio para que estos la administraran¹⁰⁹. Al mandato aquí consignado habría de sumarse a la decisión tomada por el monarca Alfonso VI el 8 de mayo de 1107, cuando consideró donar a la iglesia de Toledo la zona que correspondía a la pretérita diócesis de Segovia en época visigoda. Dicha disposición será aprovechada por el arzobispo don Bernardo para designar a don Pedro de Agén, influyente clérigo francés que fuera nombrado como prelado por parte del papa Calixto II el 9 de abril del 1123, como administrador de un territorio cuyos límites son formulados por la autoridad papal¹¹⁰. Dicho documento pontificio precisa los cuatro puntos que demarcan el obispado: “Secobiat teneat de Valatomet usque as Mambella, de Montello usque ad Valdum Soto”. De dicho escrito se deduce que Valatomet, nombre arábigo del puerto de Tablado de Guadarrama, dividiría los obispados de Toledo y Segovia, que Mambella (que habría que identificar con la menor de las mamblas junto a Tudela de Duero) marcaría la separación con el obispado de Palencia, quedando incluidas en el territorio segoviano Peñafiel, Tudela y Portillo con sus núcleos¹¹¹,

¹⁰⁷ MARTÍNEZ (1994), pp. 129-130. Las demarcaciones diocesanas resultantes de la bula formulada por el papa permanecieron invariables hasta el año 1953, cuando, por virtud del concordato firmado entre el Estado español y la Santa Sede, la jurisdicción episcopal vallisoletana se hizo coincidente con los límites provinciales a excepción, por razones de enclave, de los términos de Roales de Campos y Quintanilla del Molar. La citada equiparación territorial contribuyó incrementar las dimensiones de un espacio eclesiástico que duplicó su extensión merced a la incorporación de zonas de Palencia, Zamora, Salamanca o Segovia, Vid. RESINES (2004), t. 19, p. 358.

¹⁰⁸ BARRIO GOZALO (2004), t. 19, p. 385.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 388.

¹¹⁰ ALDEA VAQUERO/MARÍN MARTÍNEZ/VIVES GATELL (1973), p. 2399.

¹¹¹ La incorporación de Peñafiel, Tudela y Portillo a la diócesis de Segovia, decisión recogida en la bula del papa Calixto II y confirmada por el papa Inocencio II en 1139, fue causa de un largo litigio que desembocó en

INTRODUCCIÓN

mientras que Montello (Montejo de la Vega) y el citado Valdum Soto definirían los límites con la sede de Ávila. Finalmente, cabe señalar que el obispado de Segovia lindaba con el de Sigüenza por las tierras de Ayllón y con el de Osma por el río Haza¹¹². Los mencionados límites de la sede de Segovia, cuyo territorio quedará segregado de la jurisdicción toledana en 1130 (en el referido año el arzobispo de Toledo don Raimundo otorgó su conformidad), perduraron hasta que en el año 1463 el papa Pío XII exoneró a la abadía de Santa María de Párraces y a las tierras contiguas del vínculo con la sede de Segovia (fue reemplazado por la dependencia directa de la Santa Sede)¹¹³, decisión esta que condujo a una delimitación diocesana prácticamente invariable hasta el siglo XVIII, cuando parece que se hace efectiva la articulación del territorio diocesano en tres arcedianatos (Cuéllar, Segovia y Sepúlveda) que, a su vez, comprenden dieciocho vicarías¹¹⁴.

De la misma manera que el obispado de Segovia, los orígenes de la diócesis oxomense parecen remontarse al siglo VI, momento en el que Juan, primer rector episcopal del que se tiene constancia, figura en las actas del XII Concilio celebrado durante el gobierno del rey Recaredo el 17 de mayo del 597¹¹⁵. El dato aquí señalado será la primera y única referencia

la cesión de estos territorios a la diócesis de Palencia el día 16 de marzo de 1190. Vid. BARRIO GOZALO (2004), t. 19, p. 389.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ La decisión papal de eximir a Párraces de la jurisdicción de la diócesis de Segovia es consecuencia de las peticiones elevadas por los canónigos de Párraces a Roma para que el obispo de Segovia no fuera competente en las elecciones abaciales. De esta manera, la autonomía de la abadía con respecto a la diócesis se mantuvo hasta que Felipe II, merced al beneplácito del papa Gregorio XIII, la anexionó al monasterio de San Lorenzo de El Escorial en el año 1573. Vid. *idem*, p. 390.

¹¹⁴ Al arcedianato de Cuéllar corresponderían Alcazarén, Coca, Cuéllar, Fuentidueña, Íscar y Mojados; al de Segovia Abades, Fuentepelayo, Nieva, San Medel, Santo Venia, Segovia y Turégano y, por último, al citado arcedianato de Sepúlveda Maderuelo, Montejo, Pedraza, Riaza y Sepúlveda (*idem*, p. 434). Las reformas implantadas en la circunscripción diocesana segoviana durante el siglo XVIII se ajustaron a unos límites que fueron convenientemente ensanchados tras el decreto del 8 de marzo de 1836. La citada disposición supuso la supresión de la abadía de Párraces y la incorporación de las jurisdicciones exentas otrora dependientes del abad (Aldeavieja, Bercial, Cobos de Segovia, Etreros, Muñopedo y Sangarcía) al ordinario diocesano, al que también se incorporará la abadía de San Ildefonso. Aunque los cambios en la distribución diocesana siguieron merced al concordato de 1851 (la anterior división en arcedianatos y vicarías desaparece, imponiéndose los arciprestazgos), la extensión de la circunscripción eclesiástica segoviana permaneció prácticamente invariable hasta 1955, cuando las cláusulas del Concordato firmado entre la Santa Sede y el Estado español entraron en vigor (la puesta en práctica del referido Concordato supuso que Valladolid recibiera dieciséis parroquias, Burgos cuatro y Ávila tres. A cambio, recibe once de Ávila, una de Burgos y quince de Sigüenza). Vid. *idem*, p. 530.

¹¹⁵ LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, pp. 42-43.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

existente sobre la sede de Osma hasta que, a mediados del siglo VIII, en coincidencia con las primeras incursiones musulmanas, se cite al prelado Eterio¹¹⁶. Aun siendo escuetas, las noticias que devienen de la situación del señalado obispado oxomense en el siglo VIII serán abundantes si se compara con la escasez de datos de los siglos IX y X, cuando el territorio de Osma estaba a merced del poder ejercido por otras diócesis más afianzadas. La ausencia de noticias certeras sobre la trayectoria de la sede oxomense durante la época altomedieval tiene como punto de inflexión las pretensiones conciliadoras dispuestas por el concilio de Husillos (1088), que conllevó la consolidación de dicha diócesis merced a la definición de su límites con respecto al término episcopal burgalés¹¹⁷, y por las propuestas reformistas implantadas en la diócesis por el obispo don Pedro de Bituris o Bourges (1101-1109), quien consiguió solventar la desorganización territorial de la sede, a la vez que consolidar la silla episcopal mediante el impulso constructivo de la catedral¹¹⁸. El paulatino afianzamiento del obispado de Osma requirió replantear la jurisdicción diocesana, un proceso que propició la apertura de una nueva acción conciliar (el concilio de Burgos de 1136) que dirimiera los conflictos existentes con las sedes limítrofes de Burgos, Sigüenza y Tarazona¹¹⁹. Con todo, los acuerdos entonces alcanzados, ratificados por el pontífices, establecían los límites con el obispado de Burgos en la línea del río Esgueva, al mismo tiempo que disipaban la disputa con la sede de Sigüenza mediante la incorporación a la jurisdicción de Osma del cenobio de Santa María de Bomacio y de la ciudad de Soria y de su tierra¹²⁰. De esta forma, el concilio

¹¹⁶ EXPOSICIÓN (1997a), p. 31 (texto redactado por Portillo Capilla); GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 34.

¹¹⁷ La convocatoria del concilio de Husillos tenía como objeto dirimir una situación realmente compleja: el conflicto que había estallado entre el obispo de Burgos, que pretendía ampliar la jurisdicción de su diócesis, una vez traslada la diócesis de Oca a Burgos en 1075, a costa de la vecina Osma y del arzobispo de Toledo, a cuya jurisdicción pertenecía el referido territorio (VAL VALDIVIESO (1985), p. 211). Aun habiendo sido beneficioso para los intereses toledanos, pues lograron el afianzamiento de los límites de la diócesis de Osma con respecto a la de Burgos, el concilio de Husillos hubo de ser confirmado por el papa Urbano II para disipar definitivamente las continuas disputas entre ambos bandos (*ibidem*). Mediante el citado concilio de Husillos, Osma adquiere los arciprestazgos de Aranda, Roa y Haza, al tiempo que recupera los territorios de Berlanga, Almazán, Tiermes y Caracena. Vid. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ (2004), t. 20, p. 358.

¹¹⁸ GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 36.

¹¹⁹ VAL VALDIVIESO (1985), p. 212; BARRIOS GARCÍA (1998), p. 249.

¹²⁰ VAL VALDIVIESO (1985), p. 212; GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 37. Esta concesión fue debidamente compensada con la cesión al término de Sigüenza de Almazán, Ayllón, Caracena, y Berlanga, los monasterios de San Salvador y Santa María de Tiermes, así como otras poblaciones próximas al río de Duero, zonas todas ellas pertenecientes a la diócesis de Osma desde el concilio de Husillos. Sin embargo, los acuerdos no solo no

INTRODUCCIÓN

de Burgos devino en la articulación de los límites definitivos de la diócesis oxomense, una demarcación que no solo se mantuvo vigente en la época en la que se enmarca este estudio sino que también se mantuvo invariable, aunque dividida en circunscripciones¹²¹, hasta el año de 1955. Fue en este instante, cuando bajo el gobierno del obispo don Saturnino Rubio Montiel (1945-1969) se confirmaron los decretos denominados de la Sagrada Congregación Consistorial *Cesaraugustanae et aliarum, y Burguensis, Toletanae et aliarum*, una serie de disposiciones que permitieron equiparar la circunscripción geográfica de la provincia de Soria con la de la actual diócesis, desde entonces denominada Osma-Soria¹²².

Una vez realizado el análisis concerniente a la formación y a la evolución histórica tanto de las sedes vallisoletana, segoviana y oxomense como de los límites de las demarcaciones episcopales, convendría hacer hincapié en la extraordinaria complejidad que desde el punto de vista eclesiástico presenta en el siglo XV el territorio que a día de hoy corresponde con las tres provincias que figuran en el presente trabajo de investigación. Dicha complejidad, se constata, por ejemplo, en el caso vallisoletano. Si bien el citado ejemplo es excepcional, pues la constitución de la diócesis de Valladolid no se produjo hasta el año 1595, cuando el papa Clemente VIII expidió la denominada bula *Pro Excellentia*, conviene tener en cuenta que la tardía formación de la sede vallisoletana permitió que un elevado número de núcleos en la actualidad adscritos tanto a la diócesis como a la provincia de Valladolid dependieran en el siglo XV de sedes circundantes. A este respecto, convendría, por ejemplo, apuntar que el término vallisoletano pertenecía, a excepción de la primitiva colegiata de Santa María la Mayor, jurídicamente autónoma y exenta de cualquier demarcación diocesana y únicamente dependiente de Roma¹²³, a la sede de Palencia. Amén del núcleo vallisoletano, se sabe que

supusieron la incorporación de las vicarías de Alfaro y de Ágreda sino que tampoco la de otros pueblos castellanos fronterizos con Aragón, que continuaron circunscritos a la diócesis de Tarazona. Vid. CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 26.

¹²¹ Las circunscripciones en que se dividió el territorio fueron los arcedianatos, arciprestazgos y vicarías. Los arcedianatos de Osma fueron tres: Haza, que reunía las tierras burgalesas y los arciprestazgos de Aranda, Roa, Haza y Coruña del Conde; Osma, que comprendía el archiprestazgo homónimo, el de San Esteban, Andaluz, Gormaz y Calatañazor y, finalmente, Soria, con los arciprestazgos de la propia ciudad, Rabanera, Gómara, Cabrerías y Campo. Vid. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ (2004), p. 359 (capítulo redactado por Bartolomé Martínez).

¹²² CARDONA JIMÉNEZ, (2006), p. 26; GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 33.

¹²³ MARTÍNEZ SOPENA (2004), pp. 89-90.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

un elevado número de parroquias actualmente sufragáneas de la diócesis y de la provincia vallisoletana pertenecieron a la referida demarcación diocesana palentina hasta el siglo XVI (en este momento se segregaron de la sede de Palencia y se integraron a la vallisoletana)¹²⁴, permaneciendo otras adscritas a la diócesis de Palencia hasta producirse la equiparación del espacio diocesano y el civil mediante la pertinente firma del Concordato entre el Estado y la Santa Sede y el Estado en el año 1953. En este sentido y, tras la segregación acometida a finales del siglo XVI, aún quedarán para la sede palentina el arciprestazgo de Peñafiel¹²⁵, así como los siguientes núcleos recogidos en el presente trabajo por conservar sus templos parroquiales conjuntos murales de época tardogótica: a saber, los municipios pertenecientes a la comarca del Valle de Esgueva (Amusquillo, Villanueva de los Infantes y Villarmentero de Esgueva)¹²⁶, así como Palacios de Campos, próximo a Medina de Rioseco¹²⁷.

¹²⁴ En la bula *Pro Excellentis* se recogen las parroquias que, segregadas de la demarcación diocesana palentina, pasaron a depender del obispado vallisoletano a fines del siglo XVI: "...dictum oppidum Vallisoletanum cum ilius territorio ac Vilanubla, Santo Venia, Renedo, Zistierniega, Buezillo & Viana, alia que loca, Abbatiae dicti oppidi Valisoletani subiecta, nec non vnum de Portillo cum suis Ecclesiis sibi, et antea subiectis, vel in eius territorio, seu districtu consistentibus, ac de Portillo, Aldea de San Miguel, Aldea Martín Fernández, Campo Redondo [Camporredondo], Cardiel [despoblado], Comeos [despoblado], Pedraza [La Pedraja de Portillo], San Miguel de Arroyo, Santiago del Arroyo, Iuarros [despoblado], Alde Mayor, la Parrilla, Herrera de Duero, Fuentes de Duero, Matapozuelos, Valdeastillas, la Serrada, la Moya [despoblado], Aldeanuela de Aniago [Villanueva de Duero], Braçuelas [despoblado], Laguna [de Duero], et Tudela [de Duero], ac alium de Simancas, cum Ecclesiis sibi subiectis, cum Simancas, Ciguñuela, Xeria [Geria], Villahan [Villán], Robladillo, Bambilla [despoblado], Pedrosa despoblado, Mucientes, Zaratan, Arroyo & Puente Duero, ac reliquum de Tordesillas locorum dictae diócesis Archipresbiteratus cum Ecclesiis et sibi subiectis inhié existentibus, ac Tordesillas, Villa Marciel, San Miguel del Pino, Matilla [de los Caños], alias Mantilla, Villaba, Altamin despoblado, Villa Vieja [del Cerro], Berçeruelo, Perchero [Tercero], Belliza, Arenillas [despoblado], Laguardia despoblado, Zafraguilla [despoblado] Villa Iuste despoblado, Marçales...". Vid. CASTRO ALONSO (1904), pp. 191-192. A este listado habría que añadir Villabañez y Pedrosa de la Abadesa.

¹²⁵ A este respecto, GONZÁLO MARTÍNEZ (1988), p. 385 apunta que todavía "quedará para Palencia al sur del río Duero toda la tierra de Peñafiel; los lugares palentinos fronteros con Valladolid serán Canalejas de Peñafiel, Fompedraza, Langayo, Quintanilla de Onésimo, Sardón de Duero, Peñalba de Duero, Villavaquerín, Castronuevo de Esgueva, Cabezón de Pisuerga, Corcos, Villalba de los Alcores, La Mudarra, Wamba, Castrodeza, Torrelobatón, Villaseñor, San Salvador y Vega de Valdetronco". Con todo, la correspondencia de estos núcleos a la sede palentina también se constata en la obra de Madoz, una publicación que, por contra, califica a Wamba como una población jurisdiccionalmente dependiente de la orden de San Juan de Jerusalén a tenor de la siguiente expresión: "diócesis *vere nullius* por corresponder a la orden de San Juan" (este vocablo hacia alusión a un territorio exento de la jurisdicción del obispo diocesano). Vid. MADDOZ (1983-1984), t. 8, p. 36.

¹²⁶ Como se ha observado con el caso de Castronuevo de Esgueva, la referida comarca del Valle de Esgueva continuó formando parte de la demarcación diocesana palentina hasta el siglo pasado. Vid. MADDOZ (1983-1984), t. 8, pp. 31 y 253

¹²⁷ *Idem*, p. 100.

INTRODUCCIÓN

Amén de la circunscripción eclesiástica palentina, en cuyo vasto territorio se integraban en el siglo XV una gran cantidad de parroquias a día de hoy dependientes de la jurisdicción diocesana vallisoletana, cabría también considerar la existencia de términos subordinados a otras sedes. Entre ellas cabe anotar la diócesis de Segovia, sede a la que pertenecieron hasta mediados del siglo XX varias parroquias hoy adscritas a la diócesis vallisoletana (entre ella, cabría anotar Castrillo de Duero¹²⁸, Mojados y la tierra de Íscar, así como Alcazarén¹²⁹) o la diócesis de Ávila, de la que se sabe dependía Olmedo¹³⁰. Por otro lado, cabría mencionar la diócesis de León, sede a la que estuvieron adscritas las localidades de Aguilar de Campos y de Villalón de Campos hasta época moderna como se desprende de la documentación¹³¹.

En líneas anteriores ya aludí, frente a lo sucedido en el caso vallisoletano, a la temprana formación de las diócesis de Segovia y de Osma, una singularidad que considero distingue a ambas diócesis como también lo hace el hecho de que los límites de sus circunscripciones diocesanas se mantuvieron prácticamente invariables a lo largo de las centurias. En efecto, la extensión de las diócesis no sufrió apenas más cambios, si se exceptúan los relacionados

¹²⁸ GONZALO MARTÍNEZ (1988), p. 373. Asimismo, en el estudio histórico que Olivera Arranz acomete sobre el término de Castrillo de Duero se apunta que en el año 1247, “en el plan de distribución de rentas del cabildo catedralicio segoviano, se anota este lugar como correspondiente al clérigo Guillermo, archidiacono de Sepúlveda. De modo que estaba claramente incluido en la diócesis segoviana...”. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 139.

¹²⁹ En el año 1124, el rey Alfonso VII confirmará los límites de la sede segoviana casi en los mismos términos establecidos en la bula del papa Calixto II: “...et de Valatomet usque ad Mambella, de Montello usque ad Valdum Soto. Et infla hos terminos, Coca, Iscar, Collar, Portello, Pennafiel, Castellum de Lacer, Cobas, Sacramenia, Benebivere, Bernui, Maderol, Fraxinum, Alchite, Satempública, Petraza, etc” (COLMENARES (1846-1847), p. 197). Amén de Peñafiel y de Portillo, que como señalé se integraron en la sede palentina en el año 1190, Alcazarén, de igual manera que Íscar, perteneció a la sede de Segovia hasta mediados de la centuria pasada como bien apunta MADDOZ (1983-1984), t. 8, p. 28. De igual forma, Mojados, como así menciona el citado Madoz (*idem*, p. 83), también formó parte de la diócesis segoviana hasta mediados del siglo XX. Así mismo, cabría señalar que Mojados, como queda recogido en el estudio histórico que Olivera Arranz realiza sobre el núcleo de Íscar para la *Enciclopedia del románico de Castilla y León*, perteneció, de la misma forma que Cogeces, Megeces y Alcazarén, al arciprestazgo de Íscar. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 217.

¹³⁰ Si bien en un primer momento la localidad quedó integrada en los límites de la diócesis palentina, la villa, finalmente, quedará inscrita en la demarcación jurisdiccional abulense.

¹³¹ En el apartado dedicado al estudio de la diócesis leonesa, SÁNCHEZ HERRERO (1978), p. 36 señala su articulación en varios arcedianatos. Entre ellos, el arcedianato de Cea, “integrado por los arciprestazgos de Almanza, Cea, Las Matas, Mansilla, Rivesla y Villalón”, así como el arcedianato de Mayorga, formado por “el arciprestazgo de Aguilar, Argüello, Curueño, Lillo, Mayorga, Rueda, Santas martas, Sobarriba, Torío y Valdeburón”. Asimismo, en MADDOZ (1983-1984), t. 8, pp. 24 y 247 se constata la pertenencia de las citadas localidades a la diócesis leonesa.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

con la ordenación de ambos territorios mediante arciprestazgos o circunscripciones, que los acometidos a mediados del siglo XX con ocasión del ya referido Concordato entre la Santa Sede y el Estado. Si bien históricamente, desde el siglo XII, la extensión de la demarcación eclesiástica segoviana comprendía la casi totalidad de la actual provincia de Segovia, varias parroquias en la actual provincia de Valladolid y algunas adscritas a las actuales provincias de Burgos y de Ávila, los límites actuales de la diócesis se corresponden perfectamente con los límites provinciales. Para que dicha equiparación, resultado de las decisiones adoptadas en el Concordato, fuera posible, Segovia no solo tuvo que entregar dieciséis parroquias a la sede vallisoletana (entre ellas, Mojados y toda la tierra de Íscar)¹³², cuatro a Burgos y tres a la diócesis de Ávila, sino que también recibió las siguientes posesiones: once parroquias de Ávila, entre ellas la localidad de Martín Muñoz de las Posadas¹³³, una de Burgos y quince de la sede de Sigüenza, diócesis de la que, por ejemplo, recibió la tierra de Ayllón¹³⁴.

Por lo que a la diócesis de Osma se refiere, conviene señalar que el Concordato de 1953 no solo supuso una nueva designación de la diócesis, pues desde entonces se la conoce con el nombre de Osma-Soria, sino también un importante reajuste de los límites diocesanos, ya que apenas coincidían con la demarcación soriana. En semejante contexto, la sede de Osma tuvo que entregar a Burgos noventa y tres parroquias y dos a Segovia. A cambio, la diócesis de Osma recibió una parroquia de Burgos, ciento veinte de Sigüenza, cincuenta y una de Calahorra, así como dieciocho de Tarazona, entre ellas, Ágreda¹³⁵.

¹³² MADOZ (1983-1984), t. 8, pp. 28 y 83; MARTÍNEZ (1994), p. 129.

¹³³ MADOZ (1983-1984), t. 6, p. 119.

¹³⁴ MARTÍNEZ (1994), p. 129.

¹³⁵ *Idem*, p. 128; CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 25-26.

INTRODUCCIÓN

1.5.- El marco histórico-artístico.

Aunque carente de diócesis en el siglo XV, el territorio vallisoletano tuvo un importante papel en el devenir histórico de la Corona de Castilla durante dicha centuria. Fue, en efecto, en este momento, cuando la capital vallisoletana, que permutó desde la jurisdicción señorial enraizada en la concesión del término al conde Pero Ansúrez por parte del monarca Alfonso VI a la jurisdicción regia entre los años 1143 y 1156¹³⁶, llegó a ser, en muchas ocasiones y, a pesar de los constantes enfrentamientos entre las facciones nobiliarias y los órganos de la administración central por lograr el completo control del Consejo Real, en capital de hecho de la Corona de Castilla y, por lo tanto, en uno de los núcleos más importantes de la citada entidad política. Ello gracias a su céntrica situación en la meseta septentrional, a su cercanía con respecto a los dominios señoriales de la mayor parte de la nobleza nueva, así como a su cercanía con respecto a la frontera francesa y de la costa atlántica, escenarios estos de las principales actividades diplomáticas, comerciales y militares de Castilla en el siglo XV¹³⁷. A este estatus contribuyeron los reyes que gobernaron Castilla durante la Baja Edad Media, como Juan II (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474) y, en particular, los Reyes Católicos, que se casaron en el palacio de los Vivero en el año 1469 y otorgaron distintos privilegios a la población castellana¹³⁸. La grandeza de Valladolid en este momento se asentó sobre tres pilares: el monasterio benedictino de San Benito el Real, levantado sobre el antiguo alcázar del monarca Juan I de Castilla (1379-1390) y convertido en cabeza de una importante y destacada congregación benedictina¹³⁹, la Real Chancillería, designación con que se hacía

¹³⁶ MARTÍNEZ SOPENA (2004), p. 87.

¹³⁷ RUCQUOI (1997), p. 97.

¹³⁸«...Valladolid was a focus of the movement by reason of the growing importance of the town through the favours bestowed upon it by Ferdinand and Isabella...». Vid. POST (1933), vol. IV, part 2, p. 401.

¹³⁹ Establecida por el rey Juan I con el firme propósito de instaurar una vida religiosa ejemplar, la comunidad benedictina de Valladolid se convirtió, a finales del siglo XV, en un importante foco contrario a la progresiva relajación de costumbres que se estaba produciendo en Europa a fines del siglo XV. Fue en el citado contexto cuando un gran número de monasterios benedictinos pasaron a depender del de Valladolid, un número que fue creciendo a un ritmo tan exponencial que llegó a hablarse de centralismo vallisoletano. La reforma impulsada desde el cenobio vallisoletano se extendió con tanta fuerza que surgió la llamada Congregación de San Benito

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

referencia al tribunal superior de justicia donde se solventaban los pleitos que tenían lugar en el reino¹⁴⁰, y la universidad, cuya antigüedad y gran importancia, aunque sin ostentar la condición de Estudio General, concedida por el papa Clemente VI (1291-1352) en el año 1346, la acreditaron como modelo a seguir por el Estudio de Alcalá fundado por el monarca Sancho IV (1284-1295). Durante el siglo XV, y merced a los privilegios concedidos por los pontífices¹⁴¹, la universidad de Valladolid se consolidó como una de las más importantes de Castilla, trascendencia que parece alentó a los Reyes Católicos a velar por la segunda de sus universidades mayores. Al tiempo, los Reyes Católicos ayudaron a que su mano derecha, el influyente cardenal don Pedro González de Mendoza, fundara el colegio mayor de Santa Cruz, una institución que fue inicialmente concebida para hospedar estudiantes pobres pero capacitados¹⁴². Además de esta institución, que llegó a convertirse en reducto de estudiantes privilegiados, habría que añadir el colegio de San Gregorio, fundado por el Fray Alonso de Burgo, obispo de la sede palentina entre 1485-1499 y confesor de los Reyes Católicos a fin de albergar estudiantes de teología.

De igual forma que la aristocracia entonces asentada en la ciudad, los profesionales de la Real Chancillería, el clero y la oligarquía urbana enriquecida por virtud de la expansión del comercio (al citado auge influyó la enorme fortuna alcanzada por las ferias de Medina del Campo, de Medina de Rioseco y de Villalón de Campos), la asidua presencia del monarca y de su corte en Valladolid contribuyó a alimentar la economía urbana, como bien advirtiera el autor Martínez Sopena, no solo mediante la actividad comercial sino también mediante el fomento de la construcción y de la promoción artística con arreglo a lo que su capacidad y

de Valladolid, la cual se sustentó en la bula pertinente expedida por el papa Alejandro VI. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ/PLAZA SANTIAGO (1987), pp. 241-242.

¹⁴⁰ La Real Chancillería, organismo heredero de la Audiencia que había funcionado desde los últimos años del reinado de Alfonso XI como tribunal supremo de justicia, fue creada en el año 1471, pudiendo constatarse ya presencia en Valladolid en el año 1478. Vid. MARTÍNEZ SOPENA (2004), pp. 153-154.

¹⁴¹ Entre ellos, Teófanos Egido, en EXPOSICIÓN (2002), p. 22 (redacta el capítulo titulado “La universidad antigua y tradicional”), señala que el papa Martín V (1418) “concedió lo que faltaba a las tres facultades de Leyes, Cánones, Medicina y Artes: la otra facultad inevitable de Teología”. Otro de los privilegios que recibió la universidad de Valladolid “fue el de eximir a los escolares y catedráticos de la obligación de residir en los lugares donde estaban situados sus beneficios, capellanías, rentas eclesiásticas. Vid. *ibidem*.

¹⁴² *Idem*, pp. 24-25.

INTRODUCCIÓN

poder adquisitivo les permitía¹⁴³. En dicho punto, conviene indicar que la boyante situación económica que distinguió a la capital vallisoletana en el siglo XV propició que esta llegara a convertirse en un importante foco artístico en el que no solo se promovieron edificios tan señeros como el convento de San Pablo, el monasterio de San Benito el Real o los colegios de Santa Cruz y de San Gregorio sino también, en lo que a mi me ocupa, obras pictóricas. Ciertamente, y amén de la monarquía, los principales mecenas en el referido campo fueron, según parece, el clero y la aristocracia. En lo que al primer caso respecta no solo habría que tener presente al cabildo de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, una institución de la que formarían parte personajes del más alto estrato religiosa y social¹⁴⁴, sino también a las órdenes religiosas. Realmente, la tarea de mecenazgo acometida en estas comunidades religiosas estimo que no puede aislarse del patronazgo privado, pues muchos encargos recayeron en elevadas dignidades eclesiásticas, como el retablo que el arzobispo don Sancho de Rojas encomendara presumiblemente al pintor Juan Rodríguez de Toledo para la capilla mayor del cenobio de San Benito el Real de Valladolid, una obra que habría de estimarse como principal exponente de la proyección del foco trecentista toledano hacia los territorios de Castilla la Vieja y León¹⁴⁵. En el citado contexto, cabe señalar también los encargos efectuados por altos dignatarios, como por ejemplo, el retablo que para el mismo edificio monástico fuera realizado en cumplimiento de los deseos del canciller de los Reyes Católicos, don Alonso Sánchez de Logroño, o la estructura retablística que el célebre don Gonzalo González de Illescas, oidor de la Real Chancillería y miembro adscrito al consejo de los Reyes Católicos, mandara importar para la capilla de San Juan Bautista de la iglesia del Salvador¹⁴⁶.

¹⁴³ MARTÍNEZ SOPENA (2004), pp. 171-172.

¹⁴⁴ Como luego recordaré, el hecho de que Valladolid no fuera sede episcopal implicó que la ciudad careciera de catedral y que la colegiata de Santa María la Mayor fuera su iglesia mayor. Aunque la colegiata, tal y como ya he dicho, era independiente del obispado de Palencia y poseía inmunidad frente a las autoridades locales y regias, la escasez de su ámbito jurisdiccional y lo limitado de sus rentas fueron factores que no solo no le permitieron disponer de numerosos recursos sino tampoco convertirse en la promotora artística que cabría esperar debido a la adscripción de personajes de elevada alcurnia y su constitución en sede de cofradías y del concejo de la ciudad. Vid. CASTÁN LANASPA (1998), pp. 24-25.

¹⁴⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 89.

¹⁴⁶ SÁNCHEZ CANTÓN (1925), t. I, pp. 56-57; ARA GIL (1977), pp. 207-209. Al margen de la presencia de obras pictóricas importadas o de la participación de artistas provenientes de otros territorios, en Valladolid, a

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

A la efervescente coyuntura económico-política que en esta etapa distinguió a la ciudad no fue ajeno el territorio circundante, debiendo de subrayar la notable labor de mecenazgo ejercida tanto por parte del contador de los Reyes Católicos don Fernán López de Saldaña (quien dotó a la capilla homónima, abierta en la iglesia del Real convento de Santa Clara de Tordesillas, de un retablo en el que se registra la participación de Nicolás Francés)¹⁴⁷, como por parte del linaje de los Fonseca, para quienes Jorge Inglés realizó el retablo de la vida de *San Jerónimo* a fin de instalarlo en el monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo. Más allá de la promoción artística realizada por notables y culminada en pinturas ejecutadas por artistas de primer orden, convendría señalar la existencia de obras pictóricas realizadas para los templos de los términos del entorno de la capital (en ese momento dependientes de las diócesis circundantes), obras en cuya ejecución emergen tanto requerimientos devocionales privados como necesidades espirituales y materiales de los creyentes que se reunían en las iglesias. En este punto, habría que situar las pinturas murales que en este momento todavía se realizan, así como las múltiples pinturas sobre tabla que, en su mayoría correspondientes a fines del siglo XV, fueron hechas por artistas anónimos a los se ha dotado de un apelativo derivado de su obra pictórica más representativa.

lo largo del siglo XV, se registra el trabajo de artistas locales cuya identidad se conoce. Entre ellos, y aunque aludiré a ellos en mayor profundidad en el apartado correspondiente, habría que mencionar a los pintores Juan Fernández, documentado en Valladolid entre 1401 y 1404, y Juan Díaz, que vivía en la *plazuela vieja* (actual de las Angustias) en el año 1443 (MARTÍ Y MONSÓ (1903-1904), p. 198). Además de estos pintores, de los que hay vagas noticias, cabría señalar a Juan de Burgos, del que se sabe debió de estar vinculado a Valladolid entre 1443 y 1464, un tal Antonio del Rincón, así como los Rodríguez, una dinastía de pintores que trabajó en Valladolid a lo largo del siglo XV. Al respecto, Alonso Rodríguez “el Viejo”, cuya trayectoria pictórica debió extenderse a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo (REDONDO CANTERA (2004), p. 374), debió de constituir una saga de artistas de la que formaron parte sus dos hijos Francisco Rodríguez “el Viejo” y Andrés Rodríguez, quien falleció en 1487 (*ibidem*) y a su vez tuvo tres hijos pintores: Alonso Rodríguez “el Joven”, Francisco Rodríguez “el Joven” y Lorenzo Rodríguez. Redondo Cantera también señala los siguientes pintores vinculados con el citado linaje de los Rodríguez: a saber, Bernal de Espinosa, Diego de Palacios, pintor cuya actividad se registra en el último tercio del siglo XV e inicios del siglo XVI, Pedro de Barcial, Pedro Sánchez, Gonzalo de Matilla y Alonso González. Vid. *idem*, pp. 371-375.

¹⁴⁷ ARA GIL (1977), pp. 333-337.

INTRODUCCIÓN

Como sucediera en Valladolid, la frecuente presencia del monarca y su corte en Segovia, ciudad en la que los reyes Juan II y Enrique IV residieron durante largas temporadas y en la que Isabel la Católica fue proclamada reina en 1474, llevó aparejada el establecimiento de altos miembros de la jerarquía civil, como el marqués de Villena, valido del rey Enrique IV, y eclesiástica, como el obispo don Juan Arias Dávila¹⁴⁸. La presencia de las referidas elites sociales estimo que contribuyó a la pujanza de la economía segoviana, una expansión que también fue posible gracias a la eclosión de la actividad ganadera, favorecida por el enorme desarrollo de la ganadería lanar trashumante, por el efervescente comercio lanar establecido con los países del norte de Europa, así como por la presencia de actividades manufactureras como la industria textil (no hay que olvidar la notable aportación que en este campo tuvo la acuñación de la moneda)¹⁴⁹. Con todo, conviene indicar que la boyante situación económica que distinguió a Segovia en siglo XV contribuyó a que se convirtiera en un centro artístico de primer orden, un lugar que fue testigo de la construcción del monasterio de Santa María de El Parral, de San Antonio el Real y del claustro de la catedral, de las obras emprendidas en los monasterios de San Francisco y de Santa Isabel, de la reedificación del convento de Santa Cruz, así como de los trabajos acometidos en el palacio de San Martín y en el ornato del Alcázar de Segovia¹⁵⁰. Amén de la boyante y próspera actividad constructiva y artística dada por aquellos años en Segovia, cabría señalar que la capital se constituyó también en un foco pictórico de gran relevancia. Al respecto, cabría indicar que la notable participación de Segovia en el comercio con Flandes propició que numerosas obras de raigambre flamenca llegaran a manos de la monarquía, de la nobleza e, incluso, de la Iglesia. De esta manera, y además de los trípticos del *Descendimiento* y de la *Virgen de la Pera* de Amborius Benson que el cabildo catedralicio atesorara desde comienzos del siglo XVI, convendría advertir el gran número de pinturas que llegaron a poseer tanto las órdenes religiosas como las iglesias

¹⁴⁸ Integrado en el aparato administrativo del reino desde el año 1458, don Juan Arias Dávila comenzó una interesantísima carrera al servicio de la corona, primero bajo el gobierno del monarca Enrique IV y más tarde con los Reyes Católicos. En 1461 fue nombrado obispo de Segovia, ciudad que, bajo su gobierno, se convirtió en centro religioso de referencia. Vid. EXPOSICIÓN (1997b), p. 29.

¹⁴⁹ EXPOSICIÓN (1981), p. 10 (texto redactado por Concepción Herrero bajo el título “Importancia histórica de Segovia en los siglos XV y XVI”).

¹⁵⁰ EXPOSICIÓN (2013), p. 77 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “Pedro Berruguete en el contexto artístico de la catedral y el alcázar”).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

parroquiales de Segovia. En dicho punto, resulta revelador recordar que el rey Enrique IV donó al monasterio jerónimo de El Parral la pintura de la *Fuente de la Gracia y el triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, hoy en día custodiada en el Museo Nacional del Prado¹⁵¹, junto a una tabla menor de la *Santa Faz*. Fue dicha coyuntura la que favoreció que la capital segoviana se convirtiera, durante la segunda mitad del siglo XV principalmente, en un foco pictórico de enorme relevancia, un centro artístico del que no fueron ajenos pintores locales y autóctonos, en su mayoría anónimos¹⁵², pero esenciales en el enriquecimiento artístico del patrimonio arquitectónico segoviano. Así por ejemplo, cabe mencionar la participación del artista que la historiografía denomina como Maestro de Segovia en el ornato del monasterio jerónimo de Santa María de El Parral, cenobio para el que se considera pintó dos sargas de temática jeronimiana, así como la tabla de *San Jerónimo en el Scriptorium* que actualmente se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

La donación de la *Fuente de la Gracia* al monasterio jerónimo del Parral por el monarca Enrique IV pone de manifiesto, como también sucediera en el territorio vallisoletano, que la labor de mecenazgo en las fundaciones religiosas está vinculada con el patronazgo privado ejercido tanto por reyes como por miembros de la alta nobleza. Esta particularidad también se constata, fuera de los límites de la capital segoviana, en el derruido cenobio franciscano de Santa María de la Hoz, del que parece provienen tanto los restos de un tríptico atribuido al maestro homónimo de Santa María de la Hoz (de la obra tan solo se conservan, como se verá en el apartado correspondiente, las pinturas que conformaban sus puertas) como tres

¹⁵¹ En el libro becerro del monasterio se menciona “otrosi dio el dicho señor Rey [Enrique IV de Castilla] un retablo rico de pinsel de Flandes que tiene la ystoria de la dedicacion de la iglesia”. Vid. GÓMEZ NEBREDAS (1999), p. 509; SILVA MAROTO (2001b), p. 94.

¹⁵² Aunque se ignora la identidad de la mayor parte de artistas que trabajaron en Segovia durante la segunda mitad del siglo XV, existen noticias de artistas que se sabe trabajaron en la vieja catedral románica segoviana. De estos, cuya obra pictórica se destruyó como consecuencia de la demolición del edificio, convendría señalar un tal “Antonio pintor”, del que se sabe hizo un *San Cristóbal* por el que le pagaron “trescientos maravedis”. También hay que apuntar el retablo de San Frutos, que pintara Pedro de Segovia en el año 1498 para la capilla que promoviera el prelado don Arias Dávila, así como la pintura de Mirasaltos que fuera realizada en el año 1495 junto al órgano por Juan Martínez, padre del también pintor Andrés López. Vid. EXPOSICIÓN (2013), p. 46 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”). Amén de los pintores mencionados, también habría que señalar al pintor Juan Martínez, a quien se le atribuye la historia de María del Salto para la catedral vieja de Segovia en 1495 (VILLALPANDO/VERA (1952), p. 115), o al Maestro Gerónimo, quien trabaja en 1484 en la iluminación del “Oficiero Santoral” de la catedral de Segovia. Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA (1933), p. 139.

INTRODUCCIÓN

tablas atribuidas al Maestro de los Claveles en la actualidad conservadas en la iglesia de la localidad segoviana de San Pedro de Gaiillos. Como sucediera en el ámbito vallisoletano, en Segovia, amén de la promoción artística realizada por las elites sociales, convendría señalar la existencia de obras pictóricas realizadas para los templos de los núcleos enclavados en el extenso área que a día de hoy comprende la provincia, obras en cuya ejecución emergen no solo demandas devocionales particulares sino también necesidades espirituales y materiales que preocupaban a la feligresía que se congregaba en los templos. En este punto, habría que enmarcar las pinturas murales que en este momento se realizan, así como las pinturas sobre tabla que, en su mayoría correspondientes a finales del siglo XV, fueron hechas por artistas anónimos que resulta complejo vincular a una escuela pictórica determinada.

Al ingrediente flamenco imperante en el territorio segoviano por las razones referidas, se añade la penetración en las tierras de Ayllón de notas estilísticas de origen toledano que se aprecian en el retablo de San Cipriano y San Cornelio ubicado en la iglesia parroquial de El Muyo¹⁵³. A este respecto también habría que señalar la conversión del núcleo de Cuéllar en un importante foco pictórico en el que se observa una importante penetración de propuestas estilísticas de raigambre trecentista. En efecto, Cuéllar, que fuera escenario del matrimonio entre Pedro I y doña Juana de Castro en el año 1354 o del fallecimiento de doña Leonor de Aragón, esposa del monarca Juan I, en 1382, mantuvo, desde antes de convertirse en cabeza del señorío de don Beltrán de la Cueva por donación del rey Enrique IV¹⁵⁴, un importante vínculo con la monarquía que se tradujo en el asentamiento de insignes linajes nobiliarios o de altos dignatarios eclesiásticos que tuvieron a bien impulsar el mecenazgo artístico de la localidad. En este punto, emerge la figura del arcediano don Gómez González, fundador del Estudio de Gramática y del hospital de la Magdalena al que dotó, en 1425, con el magnífico díptico del *Crucificado y de la Magdalena*¹⁵⁵. El influjo trecentista que se constata en esta

¹⁵³ Por lo que al citado retablo respecta, al que me referiré con mayor profundidad en el apartado dedicado al estudio de la pintura segoviana en el siglo XV, Collar de Cáceres (COLLAR DE CÁCERES (1986), pp. 372-378 y EXPOSICIÓN (2013), p. 58 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”) estima que su ejecución corrió a cargo del Maestro de Los Luna, también conocido como Juan Rodríguez de Segovia.

¹⁵⁴ VELASCO BAYÓN (1978), pp. 15-16.

¹⁵⁵ PIQUERO LÓPEZ (1983), t. II, pp. 1012-1033; EXPOSICIÓN (2003a), pp. 179-183 (ficha redactada por Piquero López); GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), 100-102.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

obra también se observa en los murales que decoran los lucillos que, abiertos en el lado del Evangelio del tramo recto presbiterial de la iglesia de San Esteban, alojan, como también se indicará en la ficha correspondiente a la iglesia de San Esteban de Cuéllar, a doña Urraca García de Tapia y a su esposo, don Alfonso García de León, quien llegara a ser regidor del concejo del término, contador mayor de Castilla, tesorero y alcaide del alcázar de Segovia con el monarca Enrique III hasta su muerte en 1408-1409 [cat. 21, il. 231].

Aunque la capital soriana no alcanzó la notable importancia que tuvieron sus homólogas de Valladolid y de Segovia, el territorio soriano parece que tuvo una cierta relevancia en el devenir histórico de la Corona de Castilla a lo largo del siglo XV. A este respecto y, antes de que el referido ámbito perdiera su antigua situación estratégica entre Castilla, Navarra y Aragón por virtud de la unión de la Corona de Castilla y del Reino de Aragón en las figuras de Isabel I de Castilla y de Fernando II de Aragón, el citado territorio se vio implicado, por virtud de su posición geográfica, en las intrigas y disputas sucesorias que tuvieron lugar en el siglo XIV¹⁵⁶, siendo además escenario adecuado para la celebración de dos matrimonios reales en 1375 (a saber, la boda entre el futuro Juan I de Castilla y Leonor de Aragón y la que unió al futuro Carlos III de Navarra con Leonor, infanta de Castilla), así como para la celebración de las cortes convocadas por el monarca Juan I en 1380¹⁵⁷. Asimismo, antes de que Soria perdiera su condición fronteriza por las circunstancias ya señaladas¹⁵⁸, el ámbito soriano siguió siendo en el siglo XV escenario de operaciones y de constantes luchas entre entidades fronterizas: a saber, la disputa que enfrentó al rey Juan II y a su válido Álvaro de Luna con Navarra y Aragón (1429) con anterioridad a las treguas de Almajano negociadas

¹⁵⁶ TARACENA AGUIRRE/TUDELA DE LA ORDEN (1979), p. 38 señalan que “en tiempo de Don Pedro el Cruel, Aragón y Castilla encienden cruenta guerra, que Inocencio III y su legado, el cardenal Guido de Bolonia, no logran sofocar. La línea fortificada de Castilla es Ágreda, Gómara, Soria, Almazán y Molina. Los aragoneses penetran en Ágreda y en Araviana (septiembre de 1359) y derrotan a las tropas de Don Pedro. Después de una corta paz, los Reyes de Castilla y Navarra celebran en Soria alianza contra Aragón; Don Pedro se capta el favor de Inglaterra, y poco después (en 1369) sucumbe en Montiel, y entonces Soria, Serón, Monteagudo, Almenar, Deza y Atienza pasan como presente de Enrique II a su auxiliar Beltrán Duguesclín, y Águeda a Oliveros Manny”.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ La citada condición parece que favoreció la expansión comercial dinamizada por una numerosa comunidad judía y fundada en la notable importancia de sus manufacturas laneras (se vieron favorecidas por su situación en una de las cañadas más importantes de la Mesta)

INTRODUCCIÓN

el 16 de julio de 1430¹⁵⁹. El área soriana, escenario también de diversos sucesos que tenían a la corona como protagonista, fue considerado por la corte del monarca Enrique IV como el ámbito propicio para puntuales asentamientos acontecidos entre diciembre del año 1462 y enero de 1463¹⁶⁰. Semejante concepción también se constata cuando los Reyes Católicos eligieron el núcleo de Almazán, por el que pasaron en 1484 tras celebrar cortes aragonesas en Tarazona, como sede de la corte durante la primavera de 1496 y, en palabras de Muntada i Torrellas, como el lugar elegido por los Reyes Católicos para “instituir la casa del príncipe don Juan, heredero e instrumento de su ideario político”¹⁶¹.

Ciertamente, la coyuntura político-económica que distinguió al territorio soriano durante esta centuria favoreció el enriquecimiento de las elites sociales y el consiguiente desarrollo del mecenazgo artístico. En este punto, y frente a lo sucedido en los ámbitos vallisoletano y segoviano, resulta más factible identificar los círculos pictóricos. De ellos, en El Burgo de Osma, la labor artística se concentró en torno a la seo oxomense, lugar en el que el cabildo catedralicio, por virtud de los ingresos procedentes de posesiones, censos, rentas, sepulturas y limosnas, tuvo los suficientes medios económicos como para sufragar la realización de un retablo mayor formado por un conjunto de tablas de procedencia valenciana pertenecientes al primer cuarto del siglo XV¹⁶². Si en la catedral de El Burgo de Osma, donde también se halla el retablo de San Ildefonso formado por varias pinturas que la historiografía atribuye al anónimo Maestro de Osma, se constata, en efecto, la irradiación del citado foco pictórico valenciano, en la población de Ágreda, otra de las escuelas pictóricas que habría mencionar, se aprecia un evidente peso de la escuela pictórica aragonesa en el elevado número de obra pictórica que todavía se conserva. Esta circunstancia, fundada en su primitiva dependencia del obispado de Tarazona¹⁶³, estimo que distingue a una producción pictórica en su mayor parte sufragada por miembros del alto clero y de destacadas familias nobiliarias. Lo mismo

¹⁵⁹ SAENZ RIDRUEJO (1985), t. I, pp. 246-247.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 248.

¹⁶¹ EXPOSICIÓN (2009), p. 436 (ficha redactada por Muntada i Torrellas).

¹⁶² GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 136; EXPOSICIÓN (2009), p. 355-359 (ficha redactada por Gutiérrez Baños).

¹⁶³ CARDONA JIMÑENEZ (2006), p. 25.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

sucede en Berlanga de Duero, el tercero de los focos pictóricos a los que me voy a referir, lugar en el que la conversión en bien patrimonial de la familia nobiliaria de los Tovar en el siglo XIV y el posterior matrimonio entre doña María de Tovar y don Íñigo Fernández de Velasco en el año 1482 (el referido matrimonio supuso la unión de ambos linajes) alentó el esplendor de una localidad que reunió a personalidades de elevado prestigio social¹⁶⁴. Entre ellas, la familia González Aguilera, uno de cuyos miembros, tal y como se desprende de la inscripción conservada, fue el comitente del retablo de Santa Ana situado en la colegiata de Santa María del Mercado del referido núcleo. Ciertamente, a las obras pictóricas adscritas a los círculos pictóricos ya citados, habría que añadir la existencia de numerosa obra pictórica perteneciente al siglo XV en las iglesias de núcleos pertenecientes al episcopado oxomense. De entre estas obras cabe señalar la existencia de conjuntos murales tardogóticos, así como de pinturas realizadas sobre tabla, un amplio panorama pictórico que resulta muy complejo adscribir a un círculo pictórico concreto dado su realización por artistas anónimos.

Del análisis del panorama histórico-artístico que distinguió a los territorios que a día de hoy comprenden los términos provinciales de Valladolid, Segovia y Soria se observa, fruto de la marginal concepción de la pintura mural como manifestación artística, un mayoritario distanciamiento de los comitentes hacia la pintura mural, al tiempo que la inclinación de los mismos hacia la pintura sobre tabla. Solo así se explica el gran número de retablos muebles que en esta época fueron realizados, siendo el costoso encargo y realización de los mismos factores que justificarían la existencia de tablas de factura más modesta en las localidades o términos secundarios, así como de conjuntos murales. Si bien existen excepciones, es decir, mecenas de elevada condición social que todavía encomiendan la realización de programas pictóricos murales, como el gran *Juicio final* que decora la bóveda de cañón de la cabecera de la catedral vieja de Salamanca, el conjunto mural proveniente de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel, el mural que fuera representado en la capilla consagrada al Cristo del Buen del Consejo en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda o las señaladas pinturas murales que ornan los sepulcros en la iglesia de San Esteban de Cuéllar, la mayoría

¹⁶⁴ GARCÍA SÁNCHEZ (1964), pp. 29-30.

INTRODUCCIÓN

de los conjuntos murales, como así se observa en el presente trabajo, se localizan en lugares secundarios y aislados, donde no existe un nivel adquisitivo suficiente como para promover la realización de conjuntos pictóricos formal y estilísticamente adecuados a la moda en ese momento imperante. Salvo las excepciones arriba consignadas, el hecho de que la mayoría de los conjuntos murales objeto de estudio se ubiquen en lugares secundarios determina que su encargo no recayera en artistas de elevado caché sino en pintores cuya menor distinción o reconocimiento explica su exigua habilidad técnica y virtuosismo a la hora de ejecutar las obras pictóricas. Al margen de su anónima condición, ya que no existen fuentes históricas o inscripciones que proporcione información al respecto, los conjuntos murales cuyo estudio me ocupa estimo que no pueden catalogarse, como sí ocurre con los conjuntos murales del área de Valdeolea, en escuelas pictóricas en función de semejanzas estilísticas que pudieran existir. Este hecho, sin embargo, contrasta con la presencia de componentes ornamentales o formales que se repiten en conjuntos murales cercanos entre sí como seña bien de una etapa estilística y cronológica concreta, como así sucede con la ornamentación a base de motivos vegetales estilizados que se observa en los conjuntos murales de las iglesias de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 10] o de Santa María de Mojados [cat. 8, il. 86], o bien de algún taller como se constata en el motivo en zig-zag que se aprecia en varias pinturas murales del área soriana: pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 351], así como los conjuntos murales de las iglesias de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 357], de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 415], de la destruida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 400] y de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 429].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

2.- LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

2.1.- La pintura en el siglo XV: Principales corrientes pictóricas.

El entendimiento de los conjuntos murales tardogóticos localizados en las provincias de Valladolid, Segovia y Soria requiere contextualizar su elaboración en el desarrollo artístico de la Corona de Castilla durante el siglo XV y, en concreto, en la particular expresión de las propuestas pictóricas en el territorio comprendido por Castilla la Vieja y León. En atención a las consideraciones anteriormente citadas, y haciendo un especial empeño en el panorama pictórico castellano, resulta inviable iniciar un trabajo de investigación dedicado al estudio de la pintura mural tardogótica sin precisar el marco histórico-artístico en el que se sitúan y encuadran unas manifestaciones pictóricas ajenas a propuestas estilísticas unitarias, siendo su identidad consecuencia del grado de permeabilidad a influjos de diversa procedencia. A través de las directrices señaladas pretendo poner de manifiesto cómo la pintura gótica, en un principio, inclina sus preferencias estéticas hacia modelos pictóricos franceses, siendo la exclusividad y la casi unidireccional relación que conlleva dicha influencia disuelta por las aportaciones estilísticas que, desde mediados del siglo XIV, arraigan desde Italia, Inglaterra e incluso Centroeuropa, relaciones que, sin obviar la pretérita y antigua tradición mudéjar, se reafirmaron y consolidaron a principios del siglo XV, cuando se produce un profundo proceso de cambio en el seno del estilo gótico tardío castellano¹⁶⁵.

La tímida irrupción de propuestas estéticas en la Corona de Castilla a mediados del siglo XIV, periodo en que influjos italianizantes contribuyen a modular el estilo gótico lineal en su fase de plenitud, dando origen al estilo gótico lineal tardío que mantendrá su vigencia hasta los umbrales del siglo XV, contrasta con el excelso desarrollo artístico castellano que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XV, cuando, en coincidencia con la actividad del infante don Fernando de Antequera (1380-1416) y el dilatado reinado del monarca Juan II (1406-1454), se asimilan diferentes preferencias estéticas europeas que ayudaron a renovar y a enriquecer el panorama pictórico castellano¹⁶⁶. Aun así, este territorio se distinguió por la incapacidad para aglutinar las aportaciones estilísticas recibidas, generándose empeños

¹⁶⁵ ARA GIL (1995), p. 103.

¹⁶⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), pp. 385-386.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

aislados articulados en focos pictóricos carentes de la cohesión existente en otros estados peninsulares¹⁶⁷, como la Corona de Aragón, donde el mayor aperturismo político ayudó al establecimiento de relaciones europeas sólidas que propiciaron la pronta penetración, casi de forma simultánea a su surgimiento, de las propuestas estéticas más innovadoras.

2.1.1.- El estilo italogótico.

La existencia de un entorno propicio favoreció que la Corona de Aragón participara en fecha temprana de las propuestas estéticas italogóticas surgidas en las últimas décadas del siglo XIII y recibidas fundamentalmente a través de Cataluña tanto por vía directa como a través de la ciudad francesa de Aviñón. Las propuestas estéticas representadas en Italia por Cimabue, Cavallini o Giotto di Bondome, que trabaja en Nápoles (1328 y 1332) al servicio de Roberto de Anjou, suponen el desarrollo de una pintura novedosa que fue prontamente adoptada en la Corona de Aragón antes de mediados del siglo XIV merced a la llegada de artistas italianos y al impulso productivo existente en Cataluña¹⁶⁸. La conversión de Aviñón en residencia pontificia desde 1309 hasta 1403 propició que artistas de la talla de Simone Martini trabajaran al servicio papal (1340 y 1344) y que se convirtiera en centro transmisor de propuestas estilísticas e, incluso, iconográficas (de raigambre principalmente florentina y sienesa) que de esta manera, trascendieron las fronteras italianas y contribuyeron a renovar el panorama pictórico preexistente. En un contexto dominado por la llegada de propuestas estéticas italianizantes, cabría destacar el ímpetu renovador promovido por el controvertido Ferrer Bassa, introductor de la corriente trecentista de raigambre sienesa (pinturas murales de la capilla de San Miguel del claustro del monasterio de Pedralbes de Barcelona)¹⁶⁹, a quien habría que sumar a su hijo Arnau Bassa, al que se le atribuye el retablo del gremio de zapateros de Barcelona, dedicado a *San Marcos* y, actualmente, en la Seo de Manresa¹⁷⁰. Tampoco puede obviarse a Ramon Destorrents, cuya obra más significativa es el retablo de

¹⁶⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 88-89.

¹⁶⁸ LACARRA DUCAY (2011), pp. 303-304.

¹⁶⁹ ALCOY PEDRÓS (2005), pp. 146-170.

¹⁷⁰ AZCÁRATE (1990), pp. 295-299.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

la Almudaina de Palma de Mallorca, y los miembros de la familia de los Serra (Francesc, Pere, Jaume y Joan)¹⁷¹.

Las propuestas estéticas de raigambre trecentista también se dejaron sentir en el reino de Navarra a mediados del siglo XIV, cuando la tendencia francogótica o lineal imperante en la primera mitad de esta centuria fue reemplaza por una tendencia italianizante que alcanzó su punto álgido durante el reinado de dos monarcas de la casa de Évreux: Carlos II (1349-1387), quien había casado con Juana, hija de Juan II, rey de Francia, y su hijo Carlos III (1387-1425), quien contrajo matrimonio con Leonor de Castilla¹⁷². Durante el reinado de ambos monarcas se estableció una intensa corriente de intercambios artísticos acorde con las relaciones internacionales de una dinastía que, más allá de sus conexiones con Francia, estableció contactos con la corte pontificia de Aviñón, lo que aportó influjos italianizantes recogidos en el ornato pictórico con la que se embelleció el claustro gótico de la catedral de Pamplona (monumento sepulcral del obispo don Miguel Sánchez de Asiain)¹⁷³.

Al tiempo que Aragón y Navarra disfrutaron de dicha efervescencia artística y cultural enraizada en la asimilación de propuestas estilísticas foráneas, la Corona de Castilla se vio inmersa en un periodo de indeterminación estilística que coincidió con los años del reinado de Enrique III (1390-1406) y del protagonismo de su hermano el infante don Fernando de Antequera (1380-1416), hijos ambos del rey don Juan I de Castilla y de su primera esposa

¹⁷¹ YARZA LUACES (1982), pp. 336-337; AZCÁRATE (1990), pp. 299-306.

¹⁷² LACARRA DUCAY (2011), p. 288.

¹⁷³ El verdadero ejemplo de los contactos entre Navarra y Aviñón fue, en efecto, la decoración pictórica que ornaba, con anterioridad al arranque y traslado a lienzo para su posterior instalación en el Museo de Navarra, el monumento funerario del prelado de Pamplona don Miguel Sánchez de Asiain (1357-1364). La decoración pictórica, que comprendía el fondo del nicho, el intradós del arco y los lados exteriores, estaría constituida por el siguiente programa pictórico: los episodios de la *Natividad de María* y su *Presentación en el Templo* en la parte baja del nicho. Una imagen de piedra de la Virgen María en la parte superior. Finalmente, flanqueando a la efigie de la Virgen, se disponían las figuras de los donantes, un prelado y un laico (LACARRA DUCAY (1974), pp. 308-325; LACARRA DUCAY (1984), pp. 65-72; LACARRA DUCAY (2011), p. 291). En dicho punto, quisiera también subrayar la originaria existencia en el claustro de otro programa pictórico de evidente tendencia italianizante. Esta obra, también arrancada y trasladada a lienzo, ornaba el último tramo de la crujía oriental del claustro. Como bien señala Lacarra Ducay, plasmaba varios episodios del ciclo de la Natividad de la Virgen, titular del templo: a saber, el *Anuncio de Santa Ana*, el *Abrazo de San Joaquín* y *Santa Ana ante la Puerta Dorada*, y la *Natividad de la Virgen María*. Estas pinturas murales fueron según parece realizadas en el tercer cuarto del siglo XIV bajo influjos del foco toscano perceptibles en los fondos arquitectónicos y en el tratamiento de las figuras. Vid. LACARRA DUCAY (1974), pp. 299-304; LACARRA DUCAY (2011), p. 383.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la reina doña Leonor de Aragón¹⁷⁴. La adopción de un comportamiento político fundado en la prudencia propició que don Fernando, tras la muerte de Enrique III y la proclamación de Juan II como rey (de poco más de un año de edad), se convirtiera en regente junto con la reina madre doña Catalina de Lancaster (1469-2460), posición esta que preservaría, incluso, después de ser elevado al trono de Aragón por el Compromiso de Caspe (1412). Estos años de indefinición estilística y pictórica vienen determinados por la carencia y ausencia de una única corriente estilística consolidada (por lo general, se da una pintura que presenta, casi siempre, deudas para con la pintura del Trecento italiano que convive con la persistencia, aún, del gótico lineal, ahora ya en su fase tardía) y coinciden con un periodo de cambio en el seno del panorama artístico castellano¹⁷⁵. Si bien son años de riqueza en la pintura gótica castellana, no debe obviarse que las preferencias estéticas extranjeras fueron desigualmente adoptadas en una Corona de Castilla artísticamente definida por tres regiones punteras y boyantes (Castilla la Vieja y León, Castilla la Nueva y Andalucía)¹⁷⁶, siendo la primera de las anteriormente referidas el marco geográfico en el que se enmarca el presente estudio y el territorio al que llegan, a través del importante liderazgo artístico ejercido por parte de la ciudad de Toledo, propuestas pictóricas de tipo italiano trecentista¹⁷⁷.

Fue en Toledo, en torno a su catedral primada, donde se desarrolló, desde fines del siglo XIV, un círculo pictórico enraizado en la pintura florentina del Trecento que, de la mano de pintores autóctonos que asimilaron la lección toscana, contribuyó a conformar un caldo de cultivo que fomentó la propagación de modelos pictóricos italianizantes que mantuvieron su vigencia a lo largo del primer tercio del siglo XV. En la proyección de rasgos estilísticos de ascendencia italiana, cuya extensión por la citada Corona de Castilla adopta una falta de uniformidad que imposibilita hablar, al menos con la connotación que tuvo en otros estados peninsulares, de pintura italogótica, fue esencial la labor desarrollada por el pintor italiano Gherardo Starnina¹⁷⁸, miembro de la escuela florentina del Trecento, activo durante unos

¹⁷⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), p. 383.

¹⁷⁵ *Idem*, pp. 385-386.

¹⁷⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 89.

¹⁷⁷ PIQUERO LÓPEZ (1983); PIQUERO LÓPEZ (1992).

¹⁷⁸ TORMO Y MONZÓ (1910), pp. 82-101; LENZA (2011).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

años en Valencia e impulsor del llamado “taller toledano”¹⁷⁹. Documentado en Toledo en el año 1395 en relación con “un panno de la Pasión de Jhesuchristo” no conservado¹⁸⁰, cabría anotar que la participación de Starnina en otras obras toledanas está sujeta a debate.

Uno de los principales referentes de la escuela toledana es la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, capilla funeraria del arzobispo don Pedro Tenorio que gobernó la sede entre los años 1377 y 1399. Los paramentos internos de esta capilla, de planta cuadrangular y bóveda de crucería, están cubiertos con pinturas murales de ascendencia italiana como así atestiguan el acusado interés por el sentido espacial, el dibujo y el equilibrio de las distintas composiciones. El programa pictórico, cuyo estudio de referencia se debe a la investigadora Piquero López¹⁸¹, se organiza en dos niveles: mientras en el superior se disponen una serie de escenas ordenadas según los artículos del Credo¹⁸², en el inferior se localizan: un *Juicio final* (paramento occidental), escenas de la vida de *San Antonio Abad* (muro septentrional), escenas de la vida de *San Blas* (paramento oriental) y, por último, escenas de la vida de *San Pablo y San Pedro* (muro meridional)¹⁸³. El precario estado de conservación del programa pictórico de la capilla condujo a su restauración en el año 2003, un proceso que constató la existencia de claras diferencias técnicas entre la zona superior y la inferior de la obra. Con anterioridad a realizarse dicha actuación, Piquero López llegó a distinguir cuatro estilos que pertenecerían a Starnina y a su taller y a un cierto Rodríguez de Toledo (su firma apareció

¹⁷⁹ Nacido, según Vasari, en 1354, Gherardo Starnina debió trabajar como discípulo de Antonio Veneziano. Tras abandonar Florencia a raíz de la revolución de los Ciompi, Starnina recaló en España, donde trabajó al servicio del monarca Juan I de Castilla (padre de Enrique III y del infante don Fernando de Antequera) antes de regresar nuevamente a Florencia en 1387. Testimonios varios le sitúan en Valencia entre los años 1395 y 1401, donde se le ha atribuido el *retablo de Fray Bonifacio Ferrer* de la cartuja de Portaceli y la predela con escenas de la pasión de Cristo de la iglesia de El Collado, originariamente perteneciente al retablo mayor de la iglesia de Alpuente. Vid. EXPOSICIÓN (2007), pp. 24-34 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”); GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 90.

¹⁸⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 90.

¹⁸¹ PIQUERO LÓPEZ (1983), t. I, pp. 47-226.

¹⁸² *Anunciación, Nacimiento, Proceso de Cristo, Crucifixión, Entierro de Cristo y Anástasis* (paramento del lado septentrional); *Resurrección y Ascensión* (paramento del lado oriental); *Cristo sentado a la derecha de Dios Padre, Juicio final, Pentecostés y Resurrección de los muertos* (paramento del lado meridional) y, por último, la *Transfiguración* (paramento del lado occidental). Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), pp. 400-401.

¹⁸³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), pp. 400-401.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en el paramento oriental de la capilla) y a su taller¹⁸⁴, interpretación que abogaría porque las pinturas murales pudieran ser proyectadas y comenzadas por Starnina a finales de la década de 1390 y continuadas y terminadas por el tal Rodríguez de Toledo, que trabajaría hasta los tiempos del arzobispo don Sancho de Rojas¹⁸⁵, que rigió el episcopado entre 1415 y 1422.

Las novedades estilísticas y estéticas introducidas por Gherardo Starnina arraigaron en Juan Rodríguez de Toledo, a quien se ha atribuido el antiguo retablo mayor de la iglesia del cenobio de San Benito el Real de Valladolid, hoy en día conservado en el Museo Nacional del Prado. Este retablo se denomina, asimismo, como retablo del arzobispo don Sancho de Rojas en alusión a su comitente, que ocupó, sucesivamente, las diócesis de Palencia (1402-1415) y de Toledo (1415-1422), siendo además colaborador del infante don Fernando de Antequera¹⁸⁶. Ejecutado entre 1415 y 1416, el primigenio retablo de San Benito el Real de Valladolid ha de considerarse, amén de un programa iconográfico que desarrolla un amplio ciclo cristológico (comprende escenas concernientes a la *Infancia, Pasión, Resurrección y Glorificación de Cristo*), un exponente máximo de la proyección del taller toledano hacia los territorios de Castilla la Vieja y León. La irrupción del trecentismo en este territorio no se limitó a Valladolid, cuyo museo provincial también conserva una interesante tabla que muestra a la *Virgen con el Niño con Santa Catalina y con los donantes* mediante estilemas próximos a los de dicho retablo de Sancho de Rojas¹⁸⁷, sino que también arraigó en Cuéllar merced al díptico donado por parte del arcediano don Gómez González al hospital de la Magdalena en 1425 (actualmente depositado en el Ayuntamiento de esta localidad)¹⁸⁸ y en

¹⁸⁴ PIQUERO LÓPEZ (1983), t. I, pp. 200-204.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 207.

¹⁸⁶ La estrecha relación entre el arzobispo don Sancho de Rojas y el infante don Fernando, quien recibió el apoyo del prelado en las campañas contra los musulmanes y en la consecución de la corona aragonesa, bien pudiera justificar que el rey representado en la tabla titular, la *Virgen con el niño y con los donantes*, fuera el infante don Fernando, convertido ya en rey de Aragón (GUTIÉRREZ BAÑOS, (2007), p. 97). No obstante, esta interpretación no es secundada ni por POST (1933), vol. IV, part 2, p. 650, ni por YARZA LUACES (1994), pp. 86-87, quienes prefieren identificar su efigie con la de un Juan II que por entonces contaba con poco más de diez años. El debate se ha enriquecido con la aportación de HERRÁEZ ORTEGA (2011), p. 13, que valora las dos posibilidades, pero aboga, finalmente, por considerar que se trata de una representación genérica, orientada a subrayar el origen divino de la autoridad regia.

¹⁸⁷ PIQUERO LÓPEZ, (1983), t. II, 1983, p. 1013.

¹⁸⁸ EXPOSICIÓN (2003a), pp. 179-183 (ficha redactada por Piquero López); GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 100-103.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

Piedrahita (Ávila). Ello fue posible merced al mural que se localiza en el paramento testero del templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, obra que, aun semioculta por el retablo mayor barroco, ha sido objeto de un minucioso estudio por Rebollo Gutiérrez, quien sitúa su ejecución a comienzos de la década de 1420 y confirma su atribución a Rodríguez de Toledo¹⁸⁹.

2.1.2.- El estilo gótico internacional.

Frente a lo ocurrido en la Corona de Castilla, obstaculizada por la indefinición estilística de finales del siglo XIV y principios del siglo XV, la Corona de Aragón disponía de una sólida tradición pictórica precedente concretada en el fuerte arraigo de propuestas pictóricas de ascendencia trecentista (fenómenos artísticos que imperaban todavía en el último cuarto del siglo XIV) que ayudaron a la temprana asimilación de componentes adscritos al gusto estético internacional¹⁹⁰. La solidez de los fundamentos aquí señalados supuso la temprana implantación del estilo gótico internacional en la Corona de Aragón, un territorio en el que alcanzó un peso significativo aquel gusto internacional enraizado en el último periodo del Trecento y relacionado, asimismo, con la bonanza cultural y artística de la corte pontificia de Aviñón y de las cortes galas de los primeros Valois, quienes convirtieron la belleza y el refinamiento rememorado por sus formas artísticas en vehículo de expresión de los círculos aristocráticos europeos¹⁹¹. Los postulados estéticos adoptados por esta corriente estilística

¹⁸⁹ REBOLLO GUTIÉRREZ (2008), pp. 189-220. La atribución a Rodríguez de Toledo fue avanzada por ELVIRA-HERNÁNDEZ (1991), quien junto a su hermano, descubrió las pinturas murales en 1968. Aunque apenas se distinguen por estar ocultas por el retablo, REBOLLO GUTIÉRREZ (2008), p. 200 ha conseguido discernir los vestigios de un programa pictórico que se compondría de doce escenas organizadas a manera de retablo fingido. Cada uno de los doce encasamientos en que se articularía, albergaría doce episodios relativos a la vida de Cristo y de la Virgen. Si bien las dos escenas en origen situadas en el lateral izquierdo del segundo cuerpo están totalmente perdidas, el resto, de acuerdo a un orden de lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, representan: la *Natividad*, la *Circuncisión*, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Presentación en el Templo* en el cuerpo superior y una escena sin identificar con un personaje nimbado, la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, la *Santa Cena*, la *Crucifixión*, una imagen de Cristo triunfante y otra escena sin identificar (muestra a Cristo nimbado) en el cuerpo inferior. La autora considera que la primera escena sin identificar del primer cuerpo pudiera ser una representación del *Bautismo de Cristo*, mientras que la imagen de Cristo triunfante se integraría en el episodio del *Descenso al Limbo* y la última escena sin identificar sería la *Resurrección* (*idem*, pp. 200-201). Cabe decir que la autora sitúa su ejecución a inicios los años 20 del siglo XV. Vid. *idem*, p. 212.

¹⁹⁰ ALCOY PEDRÓS (2007), p. 141.

¹⁹¹ ARA GIL (1995), pp. 103-104.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

surgida a partir de la combinación de componentes puramente italogóticos, particularmente sieneses, con aspectos cimentados en la tradición del gótico lineal, penetraron en la Corona de Aragón en la última década del siglo XIV, asociándose a aquellas preferencias estéticas derivadas de un estilo trecentista que no fue totalmente suprimido por la estética cortesana vinculada al estilo gótico internacional.

En un territorio donde la penetración de planteamientos internacionales no fue uniforme, Valencia será una de las regiones donde antes se manifestarán las formas y la estética del gótico internacional gracias al asentamiento de dos artistas foráneos en la última década del siglo XIV: el florentino Gherardo Starnina, ya señalado por sus relaciones con Toledo, y el alemán Marçal de Sas, quien se estima participó, junto con Miquel Alcanyic, en el *retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma* en la actualidad expuesto en el Victoria and Albert Museum de Londres¹⁹². Las aportaciones de Starnina y de Marçal de Sas definieron un foco pictórico en el que trabaja, asimismo, el pintor Pere Nicolau, cuya obra más destacada es el fragmentado retablo de Sarrión (Teruel), que tiene una larga descendencia en la obra de sus discípulos Jaume Mateu y Gonçal Peris, y el ya citado Miguel Alcañiz¹⁹³.

En Cataluña, la implantación del estilo gótico internacional se produjo de una manera progresiva, llegando a convivir, en los primeros momentos, con la pintura del Trecento. Sus principales exponentes serán Lluís Borrassà, autor, entre otras obras, de la tabla del *Llanto sobre Cristo muerto* de la iglesia de Santa María de Manresa y del retablo de Santa Clara de Vic¹⁹⁴, Ramón de Mur, a quien se le atribuye el conocido como retablo de Guimerà y, ya a mediados de dicha centuria, Bernat Martorell, cuya obra más importante, cumbre del estilo

¹⁹² En el reciente estudio que sobre el citado retablo realizara MIQUEL JUAN (2011), pp. 191-212, la autora, amén de realizar un profuso análisis iconográfico de la obra, incide en esta colaboración. En este punto señala que Miquel Alcanyic, formado en Valencia bajo las órdenes de Starnina y Marçal de Sas y considerado como el autor del retablo de San Miguel de la iglesia de Jerica (fue realizado a imitación de uno de Starnina) y del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas de Valencia (ca. 1400-1408), pudiera ser el autor de “las escenas centrales de San Jorge contra el dragón, la batalla del Puig, la Virgen de la Victoria, y la fila superior de escenas con las piezas de la investidura, el dragón atemorizando a la población, la presentación de San Jorge ante el rey de Silene, junto a los Evangelistas que culminan estas piezas”. Asimismo, estima la participación conjunta de los dos artistas en las escenas de los cuerpos segundo y tercero, considerando que el primer cuerpo bien pudo ser realizado por parte de Marçal de Sas.

¹⁹³ AZCÁRATE (1990), pp. 319-326; EXPOSICIÓN (2007), pp. 34-36 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”).

¹⁹⁴ RUÍZ I QUESADA (2005a), pp. 53-73.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

gótico internacional en Cataluña, es el desmembrado retablo de la capilla de Sant Jordi del palau de la Generalitat, cuya tabla titular se conserva en el Art Institute de Chicago¹⁹⁵.

En cuanto a Aragón, se conserva un volumen de obras relativamente numeroso en las se aprecia una cierta dependencia de la escuela valenciana. La penetración del estilo gótico internacional en Aragón se relaciona con el pintor Juan de Leví, quien elaboró el retablo dedicado a los *santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de Alejandría* para la capilla de Pedro Pérez Calvillo ubicada en la catedral de Tarazona¹⁹⁶. En una segunda generación trabajarán los maestros más representativos del estilo: Bonanat Zahortiga¹⁹⁷ o Blasco de Grañén¹⁹⁸.

La participación de Castilla en corrientes y propuestas estilísticas transfronterizas cobró verdadera carta de naturaleza con el arraigo del estilo gótico internacional. Su recepción fue tardía, pues los primeros brotes no se registran hasta las primeras décadas del siglo XV, en época del rey Juan II de Castilla. Transcurrido el periodo de regencia (está definido por un gobierno compartido entre su madre, doña Catalina de Lancaster, y el infante don Fernando de Antequera, pronto convertido en rey de Aragón) provocado por la prematura muerte de Enrique III y por la minoría de edad de Juan II, que fue proclamado monarca en 1406 y declarado mayor de edad en 1419, la Corona de Castilla se vio inmersa en un periodo de importante inestabilidad política motivada por la pretensión de enaltecimiento que para sí querían los “infantes de Aragón”, hijos del infante don Fernando de Antequera (sus cabezas eran don Juan, duque de Peñafiel, y don Enrique, maestre de Santiago), quienes se negaban a perder los privilegios de que disfrutaban en Castilla, y por una nobleza castellana formada

¹⁹⁵ RUÍZ I QUESADA (2005b), p. 228.

¹⁹⁶ LACARRA DUCAY (1990), pp. 27-46.

¹⁹⁷ Documentado entre 1403 y 1427, su única obra documentada y conservada es el retablo para la capilla de los Villaespesa de la colegiata de Tudela. Asimismo, también se le atribuye el retablo de Santa María en Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Vid. OLIVAN BAYLE (1978), pp. 11-22 y 37-44.

¹⁹⁸ Documentado por primera vez en 1422, el primer encargo de Blasco de Grañén fue el retablo de la iglesia parroquial de Loscos (Teruel). Su primer contrato importante, como bien señala LACARRA DUCAY (2004), p. 19, fue el retablo no conservado para la capilla de Todos los Santos del templo de Santa María de Muniesa (Teruel). Entre su producción pictórica habría que diferenciar entre las obras documentadas, como el retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca) o el retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), así como las obras pictóricas a él atribuidas pero no documentadas. En este punto, hay que subrayar el retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de la iglesia de Anento (Zaragoza) (LACARRA DUCAY (2004), pp. 23, 28-36, 44-89, 111-154). Además de en la referida publicación, convendría mencionar el estudio que sobre el pintor Blasco de Grañén realizara la propia autora en LACARRA DUCAY (2007), pp. 7-72.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

por un reducido número de linajes que aunaban poder político y económico¹⁹⁹. El clima de inseguridad e inestabilidad que se respiraba en la Corona de Castilla propició, en unión al carácter itinerante de la corte y a la inexistencia de un grupo de artistas autóctonos a los que pudieran denominarse “primera generación del gótico internacional”, que la penetración del nuevo estilo se produjera de forma muy irregular y con retraso con respecto a otros estados peninsulares. De esta forma, cuando los estilemas internacionales penetran en Castilla, ya habían superado la inicial etapa de experimentación y ensayo, por lo que la nueva estética se estableció con unas características completamente definidas.

Sin embargo, la concatenación de sucesivos factores negativos no fue obstáculo para la configuración de una nobleza devota de lo fastuoso y suntuoso, al tiempo que impulsora de la progresiva y creciente secularización de la actividad artística. Dicha posición no deja de relacionarse con las circunstancias de un reinado, el del monarca Juan II, que representa la reafirmación política e institucional de las reformas introducidas con la llegada al poder de la dinastía de los Trastámara, quienes, desde inicios del siglo XV, se afanaron en integrar el proyecto político castellano en el ámbito de las monarquías occidentales, lo que contribuyó a crear un nuevo ambiente cultural²⁰⁰. La concepción y la asunción de un proyecto político con señas de identidad singulares desembocó en la conformación de un estado poderoso y activo, necesitado de un arte cuya personalidad se correspondiese con la gran importancia asumida por parte de una entidad política que manifestó su clara inclinación hacia modelos europeos. Sobre el sustrato mencionado brotó un gusto cortesano desarrollado merced a la intermediación de una elite nobiliaria artísticamente afín a un estilo gótico internacional cuya penetración y afianzamiento se remontaría, según Ara Gil, a la minoría de un monarca que participó del exotismo que suscitaban aquellos relatos narrados por la embajada que visitó la corte de Tamerlán entre 1403 y 1406, sin olvidar las estrechas, aunque a menudo problemáticas, relaciones mantenidas con el cercano reino de Granada²⁰¹.

Las improntas orientalistas anteriormente referidas bien pudieron aportar el componente exótico a una corriente pictórica cuya concepción no se comprende sin las contribuciones

¹⁹⁹ VALDEÓN BARUQUE (1985), pp. 21-22.

²⁰⁰ ARA GIL (1995), p. 104.

²⁰¹ *Idem*, p. 106.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

estéticas provenientes de aquellos estados con los que la corte de Juan II mantuvo estrechas conexiones, territorios que, como la Corona de Aragón, una entidad política gobernada por Fernando de Antequera desde el año 1412, o Inglaterra, lugar de nacimiento de Catalina de Lancaster (madre del monarca castellano, que favoreció las relaciones con su país natal e, incluso, con el norte de Europa), contribuyeron a propagar un estilo gótico internacional caracterizado por los siguientes rasgos: el refinamiento, la delicadeza y la elegancia de unas formas artísticas concebidas a partir de un dibujo que gusta de la línea quebrada y sinuosa, principalmente expresada en unas vestimentas que, movidas con rítmicas curvas, cubren la alargada anatomía de las figuras humanas²⁰². Las obras adscritas a estilemas internacionales acentúan el sentido narrativo y el gusto por lo anecdótico y lo secundario, una singularidad expresada mediante la representación de arquitecturas artificiosas y extensos paisajes que, envueltos en el ambiente de simbolismo por el que “el pintor se inspira en una naturaleza sensible y recrea, al mismo tiempo, esa realidad sensorial para exaltar la significación que subyace bajo la apariencia”, estimo permiten señalar la existencia de un “sentido artístico” conscientemente explorado por un estilo pictórico que trasciende lo meramente simbólico y funcional²⁰³.

La tardía asimilación del estilo gótico internacional en el territorio de Castilla la Vieja y León se compensa con la virtuosa habilidad patente en aquellas obras atribuidas a excelsos artistas que concentraron su labor en ciudades que, como León y Salamanca, centralizaron, en torno a sus respectivas catedrales, la producción pictórica a lo largo de la primera mitad del siglo XV.

La efervescencia cultural de la capital leonesa, que recobró, a lo largo del siglo XV, un pulso creativo de primer orden, coincidió con la acción pictórica de Nicolás Francés (1468), pintor documentado en la ciudad de León en el segundo tercio del siglo XV y responsable de la implantación del estilo gótico internacional en una ciudad a la que aparece vinculado ya en 1434²⁰⁴. Fue el mencionado vínculo recogido en el relato que el notario leonés Pedro Rodríguez de Lena hizo del *Paso honroso* de don Suero de Quiñones, acaecido en el puente

²⁰² CAAMAÑO MARTÍNEZ (1984), p. 45.

²⁰³ ARA GIL (1995), p. 104.

²⁰⁴ SÁNCHEZ CANTÓN (1925), pp. 41-42.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

por el que el camino de Santiago cruza sobre el río Órbigo en julio de 1434. Según dicho relato, “el muy honrado e virtuoso cavallero Suero de Quiñones, embió mandar fazer en la ciudad de León un faraute de madera, el qual entalló e fizo e pintó e debuxó, del tamaño de un home, el sutil maestro Nicolás Francés, que pintó el rico retablo de la honrrada iglesia de Santa María de Regla de la noble ciudad de León...”²⁰⁵. Los renglones referidos atestiguan el prestigio (“sutil maestro”) alcanzado por un artista que ya había culminado, por mandato del cabildo que dirigía los designios de la *pulchra leonina*, el retablo mayor de la catedral de León, cuya estructura, aunque desmembrada y sustituida por un retablo de traza barroca diseñado por Narciso y Simón Gavilán Tomé en el año 1745, se sabe que se estructuraba en cinco calles conformadas por cuatro pinturas grandes con historias (a excepción de la calle central, donde se encontraba una imagen de talla de Nuestra Señora, titular de la catedral, y, por encima, solo dos pinturas con historias) y seis entrecalles con tablas más pequeñas con santos, siendo su desarrollo iconográfico permeable a episodios narrativos relativos a santos locales (*San Alvito, San Froilán y Santiago el Mayor*)²⁰⁶.

Habiendo sido corroborada su realización por Nicolás Francés, el retablo mayor de la catedral de León manifiesta cómo el genial maestro denuesta el estilo trecentista toledano vigente pocos años antes en la Corona de Castilla, vinculándose a una estética internacional expresada mediante caracteres que definen una manera de hacer muy particular en la que destaca el gusto por figuras monumentales (un tanto deformes por su ampulosidad, a la que contribuyen las indumentarias de telas gruesas y pliegues abultados que remiten al mundo

²⁰⁵ RODRÍGUEZ DE LENA (1977), pp. 102-104.

²⁰⁶ De la descripción que hiciera SÁNCHEZ CANTÓN (1925), pp. 45-52 se infiere el desarrollo iconográfico del conjunto pictórico: mientras que parte de la calle central y la calle inmediata a esta por el costado del Evangelio estaba dedicada a la Virgen María, el resto de las calles estaban, en efecto, dedicadas a santos de relevancia local. La calle inmediata a la central por el lado de la Epístola estaba dedicada a *San Froilán*, la calle extrema por el lado del Evangelio estaba dedicada a *San Alvito* y, finalmente, la calle extrema por el lado de la Epístola estaba dedicada a *Santiago el Mayor*. Por lo que a las tablas con figuras sagradas situadas en las seis entrecalles respecta, decir que el ya referido Sánchez Cantón redujo su antaño número de cuatrocientas a la mitad (*idem*, p. 51). Como apunta FRANCO MATA (2010), p. 295, tras el desmontaje del retablo las tablas se repartieron entre “parroquias pobres”. Asimismo, anota que “concluida la restauración del templo en 1900, se procedió a recuperar lo diseminado. Con los tres tableros de la vida de *San Froilán* y la *Presentación de de la Virgen en el Templo*, trasladados a la última localidad [La Aldea de la Valdoncina], y el de *Santiago*, se reorganizó el retablo tal como se ve hoy. (...) En cuanto a las tablas que conforman la decoración del solio episcopal, fueron rescatadas por el arquitecto Crisóstomo Torbado en Trobajo [del Camino] y destinadas a tal fin”. A este retablo también se refiere GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 106-114.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

borgoñón) integradas en espacios, por lo general contradictorios, que carecen de relaciones espaciales coherentes, prevaleciendo composiciones acumulativas en las que dicho autor se pierde en detalles meramente anecdóticos y secundarios²⁰⁷. Las características previamente descritas han servido de fundamento a sucesivas hipótesis sobre el origen y formación de un pintor²⁰⁸ cuyas obras evocarían, como estima Post, la asunción de preferencias pictóricas italianas²⁰⁹, siendo dicha interpretación inadecuada para un Yarza Luaces que relaciona los rasgos formales e iconográficos reunidos en sus obras con el panorama artístico existente en París y en el norte de Francia durante el primer cuarto del siglo XV, cuando la paulatina desintegración del gusto internacional (marco protagonizado por los maestros de Boucicaut o de Bedford) conduce a la proliferación de influencias borgoñonas, flamencas e incluso, italianas²¹⁰. Esta última influencia, de acuerdo con la interpretación de Ara Gil, aportaría un componente italianizante que se constata a largo de toda su producción pictórica²¹¹, si bien adquiere una mayor presencia en las obras de su último fase (correspondientes a los años 50 y 60 del siglo XV), cuando conoce la obra de los hermanos Delli en la catedral vieja de Salamanca y se empapa de unos postulados estéticos que recoge en el resto de las obras que le corresponden en la catedral de León²¹²: las pinturas murales del claustro, el *Juicio final* del interior del templo y la decoración mural que orna la capilla de San Fabián y de San Sebastián²¹³, repertorio al que la historiografía añade, aun no existiendo documentación que confirme su atribución a Nicolás Francés, el *Ecce Homo* del trasaltar²¹⁴.

Profundizando en la producción pictórica mural de Nicolás Francés en la catedral de León, indagación que ha de enmarcarse en la concepción temática del presente trabajo de investigación, resulta especialmente llamativa la prolongada cronología de su trabajo en el

²⁰⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 104-105.

²⁰⁸ Sobre la fortuna historiográfica de Nicolás Francés: REBOLLO GUTIÉRREZ (2007), pp. 107-130.

²⁰⁹ POST (1930), vol. III, pp. 261-294.

²¹⁰ YARZA LUACES (1997), pp. 11-12.

²¹¹ ARA GIL (1995), p. 128.

²¹² GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 105.

²¹³ Habría que añadir los múltiples servicios realizados para la catedral entre 1454 y 1460 (diseñar y pintar vidrieras, dorar el trono de la Virgen en el retablo, dorar esculturas...). Vid. ARA GIL (1995) pp. 127-128.

²¹⁴ SÁNCHEZ CANTÓN (1964), p. 29; YARZA LUACES (2004), pp. 417-418.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

claustro, acometido con cierta tardanza respecto de la fecha de contratación. Solicito a los requerimientos de los comitentes, el artista recibió el encargo para ornamentar el claustro catedralicio en 1451, encargo que, sin embargo, se demoró hasta 1459, cuando constan los trabajos previos del enlucido. En el año 1461 figura el pago a Nicolás Francés por la obra del claustro²¹⁵, albergada en los sucesivos arcos apuntados que definen los paramentos de sus cuatro pandas claustrales (el sistema organizativo descrito haría un número potencial de treinta y dos composiciones, del cual habría que restar el tramo de acceso al claustro, así como algún otro modificado en época posterior)²¹⁶ y sujeta a un orden de lectura concreto, que se iniciaba a mano derecha, según se accedía al claustro desde la catedral, mediante la concatenación de escenas alusivas a la vida de la Virgen y a la infancia y pasión de Cristo, para culminar con el pasaje de *Pentecostés*²¹⁷. Al año siguiente de encomendarle el cabildo las pinturas del claustro (1452), Nicolás Francés viajó a Salamanca a contemplar el mural del *Juicio final* que en su catedral había hecho Nicolás Florentino, pues había de pintar un tema análogo en el reverso de la fachada occidental de la iglesia mayor de León, a los pies de la nave central²¹⁸. Eliminado en el siglo XIX debido a su pésimo estado de conservación y a lo poco decorosa que se estimó entonces su representación por los desnudos, el *Juicio*

²¹⁵ A la citada obra en el claustro también se refieren GÓMEZ-MORENO (1925), pp. 273-274; SÁNCHEZ CANTÓN (1925), pp. 53-54. Como recoge GÓMEZ RASCÓN (1997), p. 28, el administrador capitular dio fe el 1 de abril del año 1461 de que pagó “a Maestre Nicolás del año pasado de la obra de pintura de la claustra cinco mil maravedíes por mandato de los señores”.

²¹⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 115-116. En este punto, YAGÜE HOYAL (1997), p. 60 advierte que la ejecución del “arco de la *Matanza de los Inocentes* puede considerarse una intervención posterior”, llegando a asegurar “que el artista era un alumno o seguidor de Nicolás Francés”. Asimismo, apunta que la escena de la *Anunciación* fue ejecutada por un pintor hispanoflamenco, mientras que el pasaje “de *Jesús entre los doctores* fue realizado por el maestro Lorenzo de Ávila y se pintó por la técnica del óleo, en 1521”.

²¹⁷ El deplorable estado de conservación en el que el programa pictórico se encuentra es consecuencia de su dilatada exposición a la intemperie. Semejante circunstancia propició que el arquitecto don Juan Crisóstomo Torbado interviniera en los años 20 de la centuria pasada, una actuación que consistió en la limpieza y en la reintegración de las escenas mediante el silueteado de las figuras. La ya citada intervención, muy criticada por Gómez-Moreno, se decidió respetar en la escrupulosa restauración efectuada entre los años 1994 y 1995, pues la eliminación de los silueteados hubiera supuesto “anular las formas que mantienen el significado de las escenas que se narran en este conjunto pictórico” (YAGÜE HOYAL (1997), pp. 60-61). De entre las escenas en las que se registra la intervención de Nicolás Francés, cabría señalar la que GÓMEZ RASCÓN (1997), p. 43 designa como el *Proceso de Jesús* (arco 21), “pues estamos ante la escena con mayor capacidad de conmoción” del programa. Asimismo, también es importante la escena de *Pentecostés* (arco 31) que el citado GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 116 recoge como “ejemplo de la nueva coherencia espacial y compositiva”.

²¹⁸ SÁNCHEZ CANTÓN (1964), p. 28; GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 117.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

final ha continuado suscitando y generando cierto interés en la historiografía, inquietud que ha devenido en el afán por averiguar el estado primigenio de la obra pictórica a partir de composiciones que pudieran recoger el eco del conjunto mural catedralicio. La búsqueda de referentes condujo a Yarza Luaces a la tabla del *Juicio final* procedente de la localidad de Valderas (hoy conservada en el Museo Catedralicio y Diocesano de León)²¹⁹ y a Grau Lobo al mural de tema semejante emplazado en la iglesia de Nuestra Señora Arbas de Gordaliza del Pino (León)²²⁰, considerado el eco más evidente, como también ha afirmado Gutiérrez Baños, de la obra de Nicolás Francés en la catedral leonesa²²¹. En el año 1459, cuando aún recibía pagos por el citado *Juicio final*, retribuciones que incluso se extienden al año 1462, Nicolás Francés percibe un estipendio por instalar nueve vidrieras de la antigua capilla de San Froilán y San Sebastián (actual de Santa Teresa), que habían sido retiradas con el firme objeto de facilitar la entrada de luz a la hora de realizar las pinturas murales sitas en el muro testero de la citada estancia, primera capilla prebiterial del lado norte. Las pinturas murales se articulan en un primer cuerpo estructurado por cuatro arcos de medio punto que acogen, de izquierda a derecha, las efigies de *San Fabián*, *San Antonio abad*, *San Bartolomé* y *San Antolín*, y un cuerpo superior en el que está representado el *martirio de San Sebastián*²²².

La producción pictórica de Nicolás Francés no se circunscribió solo a la *pulchra leonina* sino que traspasó sus muros atribuyéndosele: el retablo con escenas de la infancia de Cristo

²¹⁹ YARZA LUACES (2004), p. 403.

²²⁰ GRAU LOBO (1997), p. 142 indica que “quizá el pintor de Gordaliza tuvo presente el *Juicio final* pintado por el maestro Nicolás para la catedral leonesa a la hora de ejecutar el mismo tema en esta versión local, lo que abundaría en la presencia de sus seguidores y en la dispersión posible de su taller por la zona sur de la provincia”.

²²¹ Gutiérrez Baños coincidió con la interpretación de Grau Lobo, coincidencia justificada en la presencia de elementos compositivos e iconográficos que rememorarían el perdido conjunto mural de Nicolás Francés. Al respecto, advierte la semejante concepción del espacio a ornamentar en ambos templos (en ambos casos, una superficie plana), lo que conduciría a un desarrollo compositivo similar, así como el inusual gesto de la mano derecha del *Cristo Juez* de Gordaliza del Pino (este remitiría al de Salamanca, fuente documentada del mural leonés) y la presencia de desnudos en el infierno. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 118.

²²² GÓMEZ-MORENO (1925), p. 271 dice que “otra capilla grande de este mismo lado [lado de la Epístola], primero llamada de San Fabián y San Sebastián, y donde estuvo la Virgen del Dado últimamente, conserva en su testero pinturas muy desvanecidas, (...)”. De esta obra también se hacen eco SÁNCHEZ CANTÓN (1925), p. 53; SÁNCHEZ CANTÓN (1964), p. 29; GRAU LOBO (1997), pp. 136-137; REBOLLO GUTIÉRREZ (2007), pp. 107-130 y REBOLLO GUTIÉRREZ/MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO (2010), pp. 51-58.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

y de la vida de San Francisco de Asís del Museo Nacional del Prado²²³, así como las dos puertas que cierran el cuerpo central del retablo ubicado en la capilla de don Fernán López de Saldaña en el Real convento de Santa Clara de Tordesillas²²⁴.

Mientras Nicolás Francés trabajaba en la capital leonesa, localidad convertida en centro receptor de postulados internacionales de origen franco-borgoñón, los hermanos italianos Delli (Daniel, Nicolás y Sansón), artistas de origen florentino venidos a trabajar a España en el segundo tercio del siglo XV, traerán a Salamanca un repertorio estilístico deudor de las primeras experiencias estéticas de un Quattrocento italiano expresado en la concepción espacial, en el tratamiento arquitectónico y en unas anatomías que evocan la obra realizada de Gentile da Fabriano y de Pisanello. Los caracteres aquí enumerados, lejos de suponer el despegue definitivo del Renacimiento, se combinan con elementos formales enraizados en un estilo gótico internacional manifestado en las indumentarias y en los numerosos detalles anecdóticos que reúnen en sus obras pictóricas. Las preferencias estéticas representadas por los hermanos Delli penetraron en Castilla la Vieja y León a través de Salamanca merced a la bonanza cultural de una ciudad²²⁵ cuyo complejo catedralicio se embarcó en la ambiciosa empresa de adecuar su capilla mayor de factura románica a las nuevas propuestas estéticas bajo el patronazgo del obispo don Sancho de Castilla. Los deseos enunciados cristalizaron en la designación de los hermanos Delli como responsables de decorar la primitiva capilla mayor mediante un retablo y un conjunto mural cuya realización ya aparece recogida en un documento del 15 de diciembre de 1445 por el que el cabildo catedralicio se comprometía a

²²³ El referido retablo, que llegó de una finca próxima a La Bañeza (León), reúne, como así anota FRANCO MATA (2010), p. 309, “tres capítulos importantes de la creencias cristianas: la profesión de la fe por medio del credo, gozos de la Virgen, por la especial devoción de que gozaba en la Edad Media, y hagiografía de San Francisco, por tratarse de un convento franciscano”.

²²⁴ SÁNCHEZ CANTÓN (1925), pp. 56-57; YARZA LUACES (1997), pp. 13-14; GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 107-108; YARZA LUACES (2004), p. 401; FRANCO MATA (2010), p. 293.

²²⁵ A comienzos del siglo XV, Salamanca disfrutó de una coyuntura propicia, asentada en el papel ejercido por la institución universitaria, revitalizada en el año 1422 cuando el papa Martín V otorga las treinta y tres constituciones que regirán su organización, y por la catedral, que mantenía un importante lazo de unión con la Universidad (PANERA CUEVAS (1995), p. 29). Según YARZA LUACES (1988), pp. 68-91, Dello Delli, esto es, Daniel, el mayor de los hermanos, bien pudo llegar a la capital salmantina de la mano del obispo don Diego de Anaya (1392-1407), quien conocería al artista italiano en su último viaje a Italia entre 1414 y 1417. Sin embargo, el mayor de los hermanos Delli no llegaría a España hasta el año 1433, en coincidencia con el obispado de don Sancho de Castilla, quien ocupó la sede salmantina entre 1423 y 1446. Vid. PANERA CUEVAS (1995), pp. 63-65; PANERA CUEVAS (2000), p. 50.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

pagar 75000 maravedíes “por rason que vos el dicho Nicolao, pintor, pintades el cuerpo de la boueda del altar mayor desde ençima fasta abaxo, sobre el retablo que agora nueuamente esta puesto, segund e en la forma e manera q. con vos el dicho Nicolao fue acordado e de las muestras e estorias q. vos mostrades debuxadas en un pergamino”²²⁶.

Los renglones previos atestiguan que Nicolás Florentino fue el autor del mural del *Juicio final* que preside la bóveda de cuarto de esfera absidal de la catedral vieja de Salamanca (se le atribuyen, asimismo, las pinturas murales conservadas en el paramento septentrional del presbiterio), constatación que, sin embargo, no impidió que Gómez-Moreno relacionara su figura con la del Dello Delli²²⁷ que, desde antiguo y gracias a la información aportada por Vasari, se sabía que había trabajado al servicio de los reyes de España y que había pintado la *batalla de Higuera* para el alcázar de Segovia. Los errores identificativos derivados de la inapropiada interpretación del documento del año 1445 propiciaron que todo el conjunto pictórico, retablo incluido, fuera, en efecto, atribuido a Nicolás Florentino²²⁸, cuando sus rasgos estilísticos, si bien relacionables, no coinciden con el estilo del retablo que, antes de ejecutarse el *Juicio final*, ya presidía la capilla mayor de la catedral²²⁹.

Las teorías de Gómez Moreno fueron aceptadas, casi sin reservas, por una historiografía que solo reconsideró la tradicional identificación de Dello Delli con Nicolás Florentino a partir de la información aportada por un documento que publicó el historiador catalán Jorge Rubio²³⁰. Datado el día 2 de junio de 1446, el referido documento es en realidad una carta

²²⁶ PANERA CUEVAS (1995), pp. 49-50.

²²⁷ GÓMEZ-MORENO (1905-1906), pp. 131-136. En 1928, el trabajo realizado por Gómez-Moreno fue publicado de nuevo, acompañado de una sucinta referencia sobre los antecedentes bibliográficos y de un pequeño comentario iconográfico de cada tabla, por Sánchez Cantón. Vid. SÁNCHEZ CANTÓN (1928a), pp. 1-24 y SÁNCHEZ CANTÓN (1928b), pp. 17-24.

²²⁸ GUDIOL RICART (1955), p. 218.

²²⁹ Según Gómez-Moreno, las diferencias estilísticas entre la bóveda y el retablo podrían explicarse por un viaje realizado por Dello Delli a Florencia en 1446 (meses después de contratar el fresco de la bóveda) para que la Signoria de Florencia le convalidase el título de caballero que le había concedido Juan II de Castilla. De esta forma, el retablo, terminado antes del viaje, reflejaría la concepción estilística de los primeros trabajos de Dello, trabajos que estarían relacionados con maestros toscanos afines al estilo gótico internacional. Por el contrario, el fresco del *Juicio final*, más avanzado estilísticamente, sería resultado de la influencia de nuevas corrientes del Renacimiento.

²³⁰ RUBIO (1951), pp. 29-30. Tras un detallado examen del catastro florentino, Adele Condorelli demostró en 1968 que Nicolás Florentino y Dello Delli no eran la misma persona, pues encontró los nombres de los padres

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

escrita desde Nápoles por el rey Alfonso el Magnánimo a don Alfonso de Pimentel, conde de Benavente, en la que le solicita que interceda ante el monarca Juan II de Castilla para que conceda a “mossen Daniel Florentino” la autorización para intervenir en las obras del Castelnuevo de Nápoles²³¹. De este manera, el estudio sistemático de las fuentes literarias y documentales ha conseguido deslindar las personalidades de Nicolás y Daniel Florentino, al mismo tiempo que ha desvelado cómo este último, cuyo nombre habría de entenderse como extensión del hipocorístico “Dello”, sería el mayor de los hermanos Delli y el primero en abandonar su país natal, como atestigua una carta que confirma su partida hacia España en 1433. En esta época, el pintor corso Ambrosio Salari nombra procurador suyo en Barcelona al pintor Bernat Martorell con la firme pretensión de detener a Dello Delli para cobrar una deuda²³². Como bien demuestra la documentación, el mayor de los hermanos debió de venir a España a través de la Corona de Aragón, donde estaría algún tiempo antes de ponerse al servicio de Juan II y del cabildo de Salamanca.

Del repaso de los datos anteriormente consignados y del cotejo del conjunto mural y del retablo mayor, concluido a la altura del año 1445 según aparece expresado en el contrato del primero, se infiere que Dello Delli sería el responsable del planteamiento de inicio del retablo²³³, cuya estructura se organiza en cinco cuerpos (cada uno de los cuales se compone de once tablas, con la excepción del primero y del segundo que, por albergar en su centro el sagrario e imagen titular, solo tienen diez) y en once calles separadas por pilares rematados en finos pináculos. Frente a la cohesión externa que presenta el retablo mayor, el análisis estilístico de la obra manifiesta la actuación de tres manos diferentes que, acaso, pudieran coincidir con los distintos hermanos, además de con un número indefinido de ayudantes²³⁴.

de Dello, del propio Dello y de sus hermanos (Margarita, Jacopo, Sansón y Nicolás). Vid. CONDORELLI (1968), pp. 197-211.

²³¹ PANERA CUEVAS (1995), p. 41, nota nº 33.

²³² BOSQUE (1965), p. 111 y PANERA CUEVAS (1995), p. 39, nota nº 25.

²³³ Asimismo, PANERA CUEVAS (2000), p. 56 estima que “el retablo debió comenzarse aproximadamente hacia 1430 o 1440, pues es en 1438, cuando su comitente, el obispo don Sancho de Castilla, expresa por primera vez, su deseo de ser enterrado en la capilla mayor de la catedral y paga al cabildo para que se establezca una misa perpetua a la Virgen”.

²³⁴ PANERA CUEVAS (1995), p. 246. PANERA CUEVAS (2000), pp. 55-56 estima la participación de tres colaboradores de taller, considerando, asimismo, la intervención de Dello, Nicolás y Sansón. Sin embargo, piensa que la actuación de Dello Delli y de Nicolás Florentino fue mucho menor que la de Sansón Florentino,

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

De acuerdo a dicha interpretación, la mano de Daniel, de raíces florentinas, sienesas y venecianas, se detecta en los dos primeros cuerpos, mientras que la de Nicolás se aprecia, sobre todo, en el último cuerpo, compuesto por tablas que corresponden a un artista más avanzado técnicamente cuyo estilo enlaza con la pintura florentina de los años 30²³⁵.

El diferente tratamiento estilístico no impidió, sin embargo, la asunción de un programa pictórico coherente destinado a encumbrar el misterio de la Redención²³⁶, iconografía que, lejos de ensalzar, como correspondería a la advocación de la catedral, a la Virgen María, se integra en un programa pictórico general del cual también formarían parte el sepulcro del obispo Sancho de Castilla (en el lado del Evangelio de la capilla mayor)²³⁷ y los frescos que ornán la capilla mayor²³⁸, cuyo cascarón absidal alberga, en estrecha relación con el retablo mayor, el fresco con el tema del *Juicio final*. Aunque aún presenta estrechos vínculos con el estilo gótico internacional, la representación contiene evidentes novedades compositivas e iconográficas que se traducen en el distanciamiento del estatismo de la *Maiestas Domini* medieval mediante el dinamismo con que dota a las figuras, en particular, a un Cristo juez análogo al que realizara Miguel Ángel para la Capilla Sixtina por su común derivación de fuentes florentinas de entorno 1400. En este sentido, la efigie de Cristo destaca por estar de pie y avanzado, combinando el habitual gesto de la ostensión de llagas con el brazo derecho levantado y amenazante.

una hipótesis que confirmaría la existencia de un documento del año 1445 en el que el propio “Nicolás Florentino ordena que se pague una cantidad a su hermano Sansón por los trabajos realizados en la catedral”.

²³⁵ PANERA CUEVAS (1995), pp. 250-259.

²³⁶ La lectura y narración de los hechos se iniciaría en la predela, pues iconográficamente actúa como zona independiente al representarse en ella veinte bustos de profetas en alusión al Antiguo Testamento. Las cincuenta y tres tablas que configuran la estructura del retablo albergan las principales escenas del Nuevo Testamento. Vid. *idem*, p. 86.

²³⁷ Para saber más acerca del sepulcro de don Sancho de Castilla: PANERA CUEVAS (2000), pp. 49-54.

²³⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 128-129. Con ocasión de la profusa restauración de la que fueron objeto tanto el retablo como el conjunto mural del *Juicio final* de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca se ha recuperado parte de las pinturas murales que fueron realizadas en los muros laterales del citado espacio sagrado. Estas pinturas, encontradas en el paramento norte de la capilla mayor, a la izquierda del sepulcro del obispo don Sancho de Castilla y por encima del nicho que aloja el sepulcro del Arcediano de Toro, don Arias Maldonado, representan a un grupo de caballeros vestidos con sus respectivas armas y armaduras. Muy difícil de calibrar el programa iconográfico reproducido, Panera Cuevas demuestra que estas pinturas murales fueron también ejecutadas por Nicolás Florentino, siendo prolongación del *Juicio final* que este hiciera en la bóveda de cuarto de esfera absidal. Vid. PANERA CUEVAS (2000), pp. 43-48; VV.AA. (2000), pp. 64-68.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La designación de Nicolás Florentino para ejecutar el mural del *Juicio final*, unida al regreso de Daniel a Italia y a que Sansón, al ser menor de edad, trabajaría supeditado a su hermano hasta su asiento en Ávila²³⁹, pudieron ser factores que determinaran la posición de Nicolás Florentino como cabeza del foco pictórica salmantina, territorio en el que Gutiérrez Baños estima que tanto la novedad como la calidad de las obras de los hermanos Delli tuvo, sin embargo, una limitada repercusión, no llegando a formar un foco propiamente dicho²⁴⁰. Las propuestas estéticas representativas y características de los Delli fueron suplantadas por el arraigo de modelos pictóricos flamencos, una introducción que debió de verse favorecida por la marcha de Nicolás Florentino a Valencia en 1469²⁴¹.

²³⁹ El artista está documentado en Ávila entre los años 1460 y 1490 como señala SILVA MAROTO (1971), pp. 155-163 en su obra dedicada al estudio de la actividad pictórica del pintor. En dicha publicación, la autora indica que en 1460 realiza el retablo de San Esteban para la catedral de Ávila. En 1462, tras ser nombrado pintor oficial de la catedral, ejecuta el retablo de la capilla de San Antón y otros dos retablos para los ángulos del claustro. En 1463 realiza el retablo de San Andrés y en 1471 el retablo de San Juan. Entre 1465 y 1476 trabaja en los desaparecidos frescos que decoraban los paramentos del claustro de la catedral de Ávila. En 1467 contrató un retablo para la iglesia parroquial de Rágama (Salamanca) y otro para la de Jaraices (Ávila). Por último, mencionar que en 1475 se le ordena que ejecute un *Juicio final* cerca de Santa María. De la actividad pictórica del referido pintor italiano también se hace debidamente eco Panera Cuevas en: PANERA CUEVAS (1995), pp. 23-24, nota n.º 16 y 261-262, nota n.º 1 y PANERA CUEVAS (2000), pp. 18-19 y 56.

²⁴⁰ Por su parte, PANERA CUEVAS (2000), p. 19 admite que no podría hablarse de un escuela castellana, al mismo tiempo que considera que los ejemplos aparecidos en los últimos años constatarían que “la pintura de este momento debió de tener una mayor importancia que la que se le viene concediendo habitualmente”. A este respecto, habría que señalar, por ejemplo, el retablo del templo de San Pedro de Calavarrasa de Abajo (Salamanca), ejecutado a mediados del siglo XV y articulado en tres cuerpos y cinco calles convenientemente separadas por pilares rematados en pináculos como señala Panera Cuevas en las reseñas que sobre dicha obra incluye en PANERA CUEVAS (1993), pp. 113-148 y PANERA CUEVAS (1995), pp. 271-302. Asimismo, dicho autor también hace alusión, como también lo hace GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 136, a los retablos dedicados a Santa Catalina y a San Bernabé, este último conservado en el Museo de la catedral (PANERA CUEVAS (1995), pp. 303-314 y 315-320). En dicho punto habría también que anotar las pinturas murales recientemente descubiertas en la iglesia de Santa María del Castillo del término salmantino de Cantalapedra, donde Nicolás Florentino, documentado como residente en el año 1466, tenía un taller. PANERA CUEVAS (1999), pp. 225-244 estudia el programa pictórico descubierto con ocasión de los trabajos de restauración acometidos entre los años 1987 y 1996. Las labores entonces emprendidas permitieron sacar a la luz los restos de una gran efigie de *San Cristóbal*, hallada en el paramento de la Epístola y atribuida estilísticamente por el autor a la mano de Nicolás Florentino. También contribuyeron al descubrimiento de restos fragmentarios en el paramento norte del crucero. No obstante, dado su deplorable estado de conservación, resulta extremadamente complejo interpretar iconográfica y estilísticamente unos vestigios pictóricos que Panera Cuevas considera pudieran ser obra de taller: mientras en la parte derecha del conjunto pictórico todavía se adivina la figura de un santo, en la parte izquierda aún se distingue un fondo azul tachonado de estrellas y motivos decorativos realizados con plantilla. Asimismo, en el ángulo izquierdo del muro norte del crucero se reconoce un santo obispo.

²⁴¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 136. Asimismo, PANERA CUEVAS (1995), p. 263 se hace eco de que el cabildo de la catedral de Valencia mandó “a un beneficiado a Salamanca para que contratase a Nicolás Florentino para la decoración de la capilla mayor de la catedral de Valencia”.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

Fueron las singularidades arriba señaladas las que justificarían que la corriente pictórica internacional experimentara una extraordinaria fortuna en el territorio de Castilla la Vieja y León, un extenso ámbito en el que de una manera coetánea se registra actividad pictórica en otras áreas. Al margen de El Burgo de Osma, cuyo estudio será debidamente realizado en el apartado correspondiente, cabría mencionar que en Palencia se aprecia la labor pictórica del artista definido por Post con el apelativo del Maestro de Villamediana. A dicho autor, como advierte Panera Cuevas, se le atribuye tanto el *retablo de Santa Catalina* sito en la iglesia parroquial del término epónimo de Villamediana como el *retablo de San Juan Evangelista* conservado en Paredes de Nava²⁴² y el fragmentado retablo que, procedente del convento dominicano de San Pablo de Palencia y dedicado a *Santa Úrsula*, se encuentra actualmente disperso por distintas instituciones museísticas y colecciones²⁴³. Asimismo, también habría que anotar el caso burgalés, más en concreto, el retablo mayor del templo parroquial de la localidad de Torres de Medina, cercano al término de Medina de Pomar. El citado retablo, del que se hace eco Gutiérrez Baños²⁴⁴, ha sido estudiado por parte de Barrón García, quien estima que sería el antiguo retablo mayor del cenobio de Santa Clara de Medina de Pomar, al mismo tiempo que considera su realización por algún taller burgalés para el que propone la designación bien de Maestro de Medina de Pomar o bien del Maestro de los Velasco²⁴⁵.

2.1.3.- El estilo gótico hispanoflamenco.

Hasta mediados de dicho siglo XV las corrientes pictóricas internacionales no fueron ni coetánea ni uniformemente asimiladas por los principales estados peninsulares, siendo esta divergencia corregida merced al unánime interés que, en el panorama pictórico hispano,

²⁴² PANERA CUEVAS (1995), p. 25, nota n.º 18

²⁴³ De dicho retablo se conservan cuatro tablas en el Museo Nacional del Prado, obras que fueron adquiridas, como bien sostiene Yarza Luaces (EXPOSICIÓN (1993), pp. 12-19 (texto redactado por Yarza Luaces), en el año 1992 merced al denominado legado Villaescusa. Estas cuatro tablas, como indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), pp. 426-427, formarían parte del segundo cuerpo, conservándose las correspondientes al primero en Port Sunlight, cerca de la ciudad de Liverpool, en Lady Lever Art Gallery. El retablo se completaría con una predela con representaciones de santos de las que se conservan algunas tablas en colecciones europeas y americanas. Este conjunto pictórico ha sido atribuido por GÓMEZ FRECHINA (2004), pp. 12-19 al pintor Jaume Mateu, discípulo del pintor Pere Nicolau.

²⁴⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), pp. 427-430.

²⁴⁵ BARRÓN GARCÍA (2008), pp. 23-46.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

despertó aquel sistema de representación germinado en la década de 1420 en Flandes en paralelo a las inquietudes que en Italia dieron origen al Renacimiento. En efecto, mediante intenciones estilísticas apoyadas en los beneficios que ofrecía el óleo (la superposición de veladuras permitiría reproducir la realidad, diferenciando las calidades de las materias para lograr composiciones que fueran verosímiles para el espectador), los principales comitentes autóctonos mostraron su preferencia hacia esta pintura flamenca, cuyo modelo, no obstante, no se asume de forma literal, sino que se adecua a las inquietudes de la sociedad hispana, cuyos valores, distintos de los flamencos, requirieron la implantación de un nuevo sistema de trabajo que desembocó en la hispanización del panorama pictórico (se manifiesta en la fuerte expresividad y exageración llegando en ocasiones al feísmo)²⁴⁶.

A la fascinación que despertaron en el rey aragonés Alfonso V el Magnánimo (1396-1458) las nuevas propuestas estéticas flamencas y la pintura de los hermanos Van Eyck, lo que le llevó a financiar el viaje a Flandes del pintor valenciano Lluís Dalmau (septiembre de 1431) para que este conociera e introdujera en su obra los presupuestos estilísticos que caracterizaban a la pintura flamenca (en efecto, en su viaje pudo apreciar el políptico de la Adoración del Cordero Místico, encargado a Hubert van Eyck hacia los años 1424-1425 y continuado por Jan van Eyck)²⁴⁷, habría que añadir lo ocurrido en Castilla, donde el influjo del nuevo sistema de representación flamenco cortó la progresión de un estilo internacional tardíamente arraigado, desarrollado, principalmente, merced a las aportaciones de Nicolás Francés y de los hermanos Delli. La inclinación hacia dicho estilo hispanoflamenco en la Corona de Aragón contagió a artistas que, como Lluís Dalmau, autor del retablo barcelonés de la *Virgen de los Consellers*, Jaume Huguet, responsable del retablo de los santos Abdón y Senén de la iglesia de Santa María de Tarrasa²⁴⁸, o Bartolomé Bermejo, encargado del retablo de Santo Domingo de Silos de Daroca²⁴⁹, cultivaron una corriente que penetró en la Corona de Castilla merced a las preferencias estéticas hacia las que, en efecto, se inclinaron aquellos medios cortesanos, burgueses y eclesiásticos que promovieron, en el marco de las

²⁴⁶ SILVA MAROTO (2001a), pp. 166-168.

²⁴⁷ RUIZ I QUESADA (2007), p. 243. RUIZ I QUESADA (2006), pp. 51-52.

²⁴⁸ MARCH I ROIG (2006), pp. 92-121.

²⁴⁹ AZCÁRATE (1990), pp. 356-375; BERG-SOBRE (2006), pp. 212-220.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

relaciones políticas y comerciales con Flandes, la importación de pinturas de procedencia flamenca. Ello contribuyó a que dicho estilo hispanoflamenco arraigara con más fuerza en la Corona de Castilla, que mantuvo estrechos lazos con Flandes y que permaneció, frente a lo acontecido en el levante, más próxima a Italia, fiel al estilo nórdico hasta bien entrado el siglo XVI. La inclinación del panorama artístico castellano hacia una corriente pictórica de raigambre flamenca tuvo como componentes indispensables la posición de la corte, en cuyo contexto el rey Juan II llegó a conocer a Jan van Eyck durante el viaje de peregrinación que este hizo a Santiago de Compostela (encuentro que, no obstante, no se tradujo en un influjo sobre los pintores locales)²⁵⁰. Su postura fue mantenida por su hijo el rey Enrique IV (1454-1474), quien como admirador de la pintura flamenca, encargó la pintura de la *Fuente de la Vida*, copia de un original de Jan van Eyck, para el cenobio de El Parral. Al citado papel de la corte habría que añadir el patronazgo de mecenas como el primer marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, quien encargó a Jorge Inglés el *retablo de los ángeles*²⁵¹.

Las incógnitas que impiden saber con certeza quién fue el primer pintor que trabajó en Castilla afiliado a modelos flamencos no han podido todavía ser aclaradas ni desentrañadas, aun estimando que el *retablo de los ángeles* (depositado desde no hace mucho tiempo en el Museo Nacional del Prado), pintado para la iglesia del madrileño hospital de Buitrago de Lozoya, se tiene, merced al codicilio del testamento del antes señalado don Íñigo López de Mendoza redactado en el año 1455²⁵², como la primera obra hispanoflamenca castellana documentada que se conserva²⁵³. Independientemente de los interrogantes sobre su origen y formación, la relación del pintor Jorge Inglés con el panorama flamenco ha sido puesta de manifiesto en varias ocasiones a partir de la citada obra, estilísticamente coincidente con la producción pictórica de Petrus Christus y, en particular, de Roger van der Weyden, cuyo retablo para el hospital de Beaune pudo servir como modelo²⁵⁴ para un conjunto en el que

²⁵⁰ SILVA MAROTO (2003), p. 78.

²⁵¹ SÁNCHEZ CANTÓN (1917), pp. 100-103.

²⁵² “El retablo de los Ángeles, que mandé fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora, de bulto, que mandé traer de la feria de Medina”. Vid. *idem*, p. 100.

²⁵³ EXPOSICIÓN (2003b), p. 78 (capítulo redactado por Silva Maroto bajo el título “La pintura hispanoflamenca en Castilla”).

²⁵⁴ *Idem* (2003b), p. 370 (texto redactado por Hernández Redondo).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

los donantes (el mecenas, don Iñigo López de Mendoza y su mujer, doña Catalina Suárez de Figueroa) abandonan su discreta posición a la sombra de la advocación protectora para ocupar un lugar destacado en una composición que concede un importante protagonismo a los retratos. El conocimiento del panorama pictórico flamenco también se aprecia en rasgos como el tratamiento de los paisajes y de los ángeles, cuya posición y actitudes, llevando los versos compuestos por parte del marqués, responden a un planteamiento innovador²⁵⁵.

La vinculación de Jorge Inglés con el marqués de Santillana conecta a este pintor con el círculo toledano que se extiende por toda Castilla la Nueva, un hecho que, sin embargo, no le impidió trabajar para lugares tan distantes y alejados como la iglesia del núcleo burgalés Villasandino (Burgos) y el monasterio de la Mejorada de Olmedo (Valladolid). Fue para el citado cenobio para el que Jorge Inglés recibió el encargo de don Alonso de Fonseca, abad de la colegiata de Valladolid y prelado de Ávila entre 1445-1454, de realizar el *retablo de San Jerónimo* hoy conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid²⁵⁶.

La labor de patronazgo efectuada por los Mendoza (primero el marqués de Santillana y después los duques del Infantado y otros miembros del linaje, como el cardenal Mendoza) propició que los primeros pintores hispanoflamecos que trabajaron en el círculo toledano, entre los que habría que estimar a Jorge Inglés, estuvieran vinculados con Guadalajara. La citada relación justificaría la labor pictórica de un anónimo Maestro de Sopetrán que recibe su nombre a partir de las tablas procedentes del monasterio de Santa María de Sopetrán de Guadalajara, fundado por el marqués de Santillana, que se conservan en el Museo Nacional del Prado. Los interrogantes que se ciernen sobre la identidad del pintor no son óbice para afirmar que las cuatro pinturas fueron realizadas, como advierte Silva Maroto, por un pintor conocedor de la escuela de Tournai, que se inspiró en la obra de Roger van der Weyden y de Robert Campin²⁵⁷.

El estudio de la pintura hispanoflamenca en el círculo toledano no puede cerrarse sin considerar al Maestro de los Luna, apelativo con el que Post pretendió resolver la anónima

²⁵⁵ ARIAS MARTÍNEZ (1996-1997), p. 12.

²⁵⁶ Arias Martínez confirma que el marqués de Santillana y el arzobispo de Sevilla estuvieron en contacto merced a la permuta que ambos hicieron de las villas de Coca y Saldaña. Vid. *idem*, p. 10.

²⁵⁷ EXPOSICIÓN (2003b), p. 79 (capítulo redactado por Silva Maroto bajo el título “La pintura hispanoflamenca en Castilla”); SILVA MAROTO (2007a), pp. 305-308.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

condición del retablo que María de Luna²⁵⁸, esposa del segundo duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza, contrató en el año 1488 para la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, donde yacían los restos de su padre, don Álvaro de Luna. Con todo, habiéndose, sin embargo, conservado el contrato para la ejecución de dicha obra, se sabe que María de Luna contrató el retablo de Santiago el Mayor el 21 de diciembre del año 1488 con Pedro de Gumiel, vecino de la cercana Alcalá de Henares que debió de encargarse de la traza del citado retablo²⁵⁹, y con los pintores Juan de Segovia o Juan Rodríguez de Segovia y Sancho de Zamora²⁶⁰. Este último artista fue identificado con el Maestro de los Luna por parte de Gudiol Ricart al documentar Layna Serrano su trabajo en el embellecimiento del palacio del Infantado de Guadalajara entre 1484 y 1485²⁶¹. No obstante, el apelativo más adecuado para el citado artista hubiera sido el de Maestro de los Mendoza, calificativo que aludiría a la prolija labor desarrollada para los duques del Infantado y, acaso, para otros miembros de la familia²⁶². Con todo, el Maestro de los Luna debió de formarse en Castilla, donde debió

²⁵⁸ POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 370-381

²⁵⁹ SILVA MAROTO (2007a), p. 309 indica “que se debió de encargarse de la traza ya que consta que intervino como arquitecto en obras promovidas por el cardenal Cisneros”.

²⁶⁰ En el contrato consta que María de Luna les exigió que lo hicieran con “imágenes de pincel de muy gentiles ordenanças del arte nuevo (...) finos colores labrados a oleo e de gentiles autos e continencias a graciosos rostros e extranjeros” (SILVA MAROTO, (2007a), p. 312). No obstante, y a pesar de que en el contrato se manifiesta el extraordinario interés que tenía María de Luna por la pintura de raigambre nórdica, razón que le llevó a indicar que dicha obra se hiciera “al moderno”, no es posible saber, pues no ha llegado ninguna documentada o firmada por Sancho de Zamora o por Juan Rodríguez de Toledo, qué tablas del citado retablo corresponderían a cada uno. Vid. *idem*, p. 308.

²⁶¹ LAYNA SERRANO (1941), pp. 62-107. GUDIOL RICART (1955), pp. 337-338 indica que “un dato hay, sin embargo, que nos permite barruntar algo sobre la más plausible identificación y es la referencia de que, en el periodo arriba citado [1483 y 1485], Juan Rodríguez de Segovia se ocupaba de la pintura en los techos del palacio -por desgracia hoy destruidos- y como la diferencia de nivel artístico entre el Maestro de los Luna y el de San Ildefonso es muy notable, y el empleo de decorar techos parece indicar cierta minusvalía, nos inclinamos a creer, sin otro fundamento que la razón aludida, que Juan Rodríguez de Segovia era el autor de las obras estudiadas bajo el nombre de Maestro de los Luna, mientras bajo el de Maestro de San Ildefonso se oculta la personalidad de importantísima de Sancho de Zamora”. Además de comprometerse, junto con Pedro de Gumiel y Sancho de Zamora, a ejecutar el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, se sabe, en efecto, que el pintor Juan Rodríguez de Toledo trabajó entre 1484-1485 en la decoración del palacio del duque del Infantado de Guadalajara (SILVA MAROTO (1992), p. 76 y COLLAR DE CÁCERES (1986), p. 378). Asimismo, en 1492 se le liquidan los trabajos realizados en el ornato del palacio del Infantado (SILVA MAROTO (1992), p. 76), figurando en 16 de marzo de 1497 en un documento como vecino de la localidad de Guadalajara. Vid. COLLAR DE CÁCERES (1986), p. 378; SILVA MAROTO (1992), p. 79 y SILVA MAROTO (2007a), p. 308, nota n.º 13.

²⁶² SILVA MAROTO (2007a), pp. 308-309.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de asimilar modelos flamencos merced a la contemplación de originales y de copias de Dirk Bouts, como la *Virgen con el Niño y los ángeles* de la capilla real de Granada²⁶³, así como de Roger van der Weyden. Al respecto, habría que advertir la *Madonna Durán* del Museo Nacional del Prado, cuyo modelo sigue dicho pintor en el retablo mayor de la iglesia de El Muyo (Segovia)²⁶⁴.

Las aportaciones del círculo toledano fueron coetáneas a las del foco burgalés, donde el fuerte arraigo de propuestas pictóricas de origen flamenco, conocidas gracias al vínculo que mantuvieron los burgaleses, en especial, los ricos comerciantes de la ciudad, con los Países Bajos, se tradujo en la proliferación de obras pictóricas de origen nórdico. Sus componentes sedujeron a estamentos nobiliarios tan distinguidos como los Condestables de Castilla²⁶⁵ y, en especial, a los reyes. En este punto, Juan II, legó el *tríptico de Miraflores o de la vida de Cristo* de Roger van der Weyden a la cartuja burgalesa en el año 1442 (hoy conservado en la Gemäldegalerie de Berlín)²⁶⁶. Asimismo, Isabel la Católica, “se trajo de Flandes [para la cartuja de Miraflores] el quadro de la adoración de los Reyes”²⁶⁷ y contrató el *tríptico de San Juan Bautista* con Juan de Flandes en 1496²⁶⁸.

²⁶³ *Idem*, pp. 310-311.

²⁶⁴ COLLAR DE CÁCERES (1986), p. 374. En *idem*, p. 377 el autor define de este manera su estilo: “en su esquematismo estilístico, desprecio al paisaje, horror al vacío y escasa valoración de lo expresivo, lo individual y lo diferencial, es retardador o inversor de algunos logros de la pintura hispanoflamenca. La rigidez de movimientos, la inexpresividad y el distanciamiento lo sitúan en la órbita de Jorge Inglés, en las antípodas de la escuela de Fernando Gallego”.

²⁶⁵ Los Condestables contrataron la *Adoración de los Reyes Magos* de la escuela de Hans Memling para el convento de Santa Clara de Medina de Pomar. Vid. SILVA MAROTO (2006b), p. 305.

²⁶⁶ *Idem*, p. 303.

²⁶⁷ En fechas recientes ha sido identificado por Didier Martens a partir de la reconstrucción propuesta por Deroubaix en el año 1979 (DEROUBAIX (1978-1979), pp. 153-172) con el disperso tríptico de la *Adoración de los Reyes Magos* del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina. El *tríptico de la Adoración de los Reyes Magos* se componía de cinco escenas (tan solo se han localizado cuatro) actualmente dispersas por diversas colecciones e instituciones museísticas. Estaría articulado por un panel central (la *Adoración de los Reyes Magos* de la Heligkeuzkirche de Binningen en Suiza) y por dos en cada una de las dos alas colaterales (la *Anunciación* y la *Presentación en el templo* del Museo Nazionale del Bargello de Florencia y el *Nacimiento de Cristo* del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas). Vid. MARTENS (2001), pp. 74-86.

²⁶⁸ El *tríptico de la Adoración de los Reyes Magos* debió servir de modelo para el de *San Juan Bautista*, cuyas tablas, también diseminadas, configurarían una obra estructurada en un cuerpo central (el *Bautismo de Cristo* de la colección Juan Abelló) y dos alas laterales (el *Nacimiento e imposición del nombre al Bautista* expuesto en The Cleveland Museum of Art de Ohio y el *Ecce Agnus Dei* del Narodni Muzej de Belgrado, en la izquierda y el *Verdugo presentando la cabeza del Bautista* del Musée d'Art et d'histoire de Ginebra y el

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

El embelesamiento hacia la estética nórdica alentó la irradiación y la transmisión de los modelos flamencos entre los pintores burgaleses, divulgación que, a juzgar por las obras y la documentación conservadas, se detecta, al menos, desde de la década de 1450-60, siendo en la década subsiguiente (1460-70), cuando el influjo flamenco logró imponerse merced a la actividad de Juan Sánchez, pintor de transición, como se ve en el antiguo retablo mayor del monasterio benedictino de San Salvador de Oña, que accedió a los nuevos modelos del arte nórdico sin renunciar a la estética internacional²⁶⁹, del Maestro de los Burgos, de cuya labor solo queda vestigio en las tablas de la familia de los Burgos en la iglesia burgalesa de San Gil, y del Maestro de San Nicolás, apelativo utilizado para definir al pintor del antiguo retablo mayor del templo de San Nicolás de Burgos (ca. 1485)²⁷⁰. Estos artistas exhibieron una estrecha dependencia hacia modelos puramente flamencos, un apego que se mantuvo y se intensificó en el segundo cuarto del siglo XV en sintonía con la intervención de nuevos pintores (Diego de la Cruz, el Maestro de Villalonquéjar y el Maestro de Los Balbases) que transformaron el panorama de la pintura hispanoflamenca burgalesa²⁷¹. De estos, el que sin duda mayor importancia alcanzó y mayor influjo ejerció fue Diego de la Cruz, cuyo estilo, reconstruido a través de la tabla firmada de *Cristo de Piedad entre la Virgen y San Juan* del Museo Nacional del Prado y de la obra documentada de *San Francisco estigmatizado* de la iglesia de San Esteban de Burgos (1487-1489), constata la dependencia del artista para con el arte eyckiano, al que remite la plasticidad y la ampulosidad de volúmenes, con la estética de Dirk Bouts, en cuanto a la contención expresiva, y con la obra de Hugo van der Goes, en el realismo exacerbado²⁷². La labor pictórica de Diego de la Cruz se desarrolló en paralelo a la del llamado Maestro de Villalonquéjar, figura definida a partir de las tablas de la vida de *San Antonio Abad* y de *San Blas* que correspondieron a la iglesia de Villalonquéjar²⁷³. A

Festín de Herodes conservado en The Mayer van den Bergh Museum de Amberes, en la derecha). Vid. *idem*, pp. 87-88.

²⁶⁹ IBAÑEZ PÉREZ/PAYO HERNANZ (2008), pp. 177-179.

²⁷⁰ SILVA MAROTO (2006b), pp. 305-308.

²⁷¹ SILVA MAROTO (1990), t. II, p.363.

²⁷² SILVA MAROTO (2006a), pp. 308-309.

²⁷³ Según Silva Maroto, estas tablas, adquiridas por una colección privada barcelonesa, muestran cómo el referido Maestro de Villalonquéjar experimentó un mayor proceso de "hispanización" que mitigó la fuerte

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

partir de 1480 se registra el trabajo del Maestro de Los Balbases, anónima personalidad a la que Gudiol Ricart atribuyó el retablo de *San Esteban* de Los Balbases (Burgos) y el excelso retablo de Santa María del Castillo de Frómista (Palencia)²⁷⁴. Amén de su interpretación, Silva Maroto demostró la participación de una segunda mano en estas dos obras, acaso, el Maestro del Salomón de Frómista²⁷⁵, al la vez que constató el conocimiento que el Maestro de Los Balbases tuvo de los modelos eyckianos, un conocimiento del que fueron testigo sus primeras obras (el retablo de San Andrés de Presencio), y de la estética de los prestigiosos pintores Roger van der Weyden y de Hans Memling (a saber, el excelso retablo de Santa María del Castillo de Frómista)²⁷⁶.

La corriente pictórica hispanoflamenca arraigó en el territorio comprendido en el actual término provincial de Salamanca, lugar que había estado bajo el dominio de la tendencia italianizante representada por los hermanos Delli, merced a las aportaciones alentadas por Fernando Gallego quien, documentado entre 1468 y 1507, desarrolló su actividad por una amplia área geográfica que se extendería por las actuales provincias de Salamanca, Zamora y Cáceres²⁷⁷. La primera noticia documental que se tiene sobre el pintor le sitúa trabajando en la catedral de Plasencia en 1468, siendo el 23 de febrero del año 1473 cuando Gallego, identificado como vecino de Salamanca, contrata seis retablos a realizar en la catedral de Coria. A finales de los años 70, la actividad de Fernando Gallego se intensifica, obligándole a disponer de un grupo de colaboradores que le ayudarán a ejecutar obras mayores, como el enorme retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo (1480-88), cuyos vestigios hoy se encuentran en el Tucson Museum of Art (Arizona) y para el que contó con la colaboración del Maestro de las Armaduras (antes conocido como Maestro de los rostros siniestros), el retablo mayor de Santa María de Trujillo (ca. 1490), donde también debió trabajar el citado Maestro²⁷⁸, y el retablo mayor de la catedral de Zamora (ca. 1495), parte de cuyas pinturas

dependencia flamenca para con pintores como Dirk Bouts, de quien asimiló la esbeltez y el estatismo de las figuras. Vid. *idem*, p. 310.

²⁷⁴ GUDIOL RICART (1955), p. 366.

²⁷⁵ SILVA MAROTO (1990), t. II, p. 506.

²⁷⁶ SILVA MAROTO (2006a), p. 311.

²⁷⁷ SILVA MAROTO (2004), pp. 43-44.

²⁷⁸ *Idem*, pp. 51-53.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

se conservan en la iglesia parroquial del núcleo zamorano de Arcenillas²⁷⁹. Junto a dichos conjuntos pictóricos, las tres obras firmadas de su mano, la *Piedad con donantes* del Museo Nacional del Prado (ca. 1470), el tríptico de la *Virgen de la Rosa* conservado en el Museo Catedralicio de Salamanca (ca. 1470-75) y el retablo de *San Ildefonso* sito en la capilla de la misma advocación de la catedral de Zamora (ca. 1475-80), ayudan a definir el estilo de Fernando Gallego, cuyo aprendizaje hubo de tener lugar en Castilla y no, como considerara Gudiol Ricart, en los Países Bajos²⁸⁰. Ajeno al contacto directo con el arte nórdico, el pintor Fernando Gallego debió de realizar una recreación particular de los modelos flamencos por medio de aportaciones provenientes de autores coetáneos, influjos que definen la obra de un pintor próximo a Roger van der Weyden y a Dirk Bouts en tanto que concede una notable importancia a los valores lineales (en efecto, define con singular maestría los contornos de figuras y objetos) y expresivos (lo consigue a través de los rostros y de los gestos de cada uno de los personajes)²⁸¹.

De entre la producción pictórica de Fernando Gallego cabría destacar, en el marco de un trabajo de investigación dedicado al estudio de la pintura mural de época tardogótica en las provincias ya anotadas, la realización de la bóveda astrológica de la primera biblioteca de la universidad de Salamanca. El citado encargo pictórico, que fuera ejecutado en la bóveda de cañón corrido que cubría el espacio de la biblioteca, Panera Cuevas considera que pudo ser elaborado merced a la acción mediadora de don Rodrigo Álvarez, quien fuera elegido rector de la universidad salmantina en el año 1480. En su opinión, don Rodrigo Álvarez, acabadas las obras de cerramiento de la biblioteca en septiembre de 1479²⁸², pudo ser decisivo en la contratación de Fernando Gallego, un pintor que ya había trabajado para él en la catedral de Salamanca (para la seo salmantino realizó el espléndido tríptico de la Virgen de la Rosa) y al que le avalaba el éxito de su actividad pictórica²⁸³. Así pues, la decoración de la bóveda

²⁷⁹ SILVA MAROTO (2007b), pp. 26-32.

²⁸⁰ GUDIOL RICART (1955), p. 320.

²⁸¹ SILVA MAROTO (2004), pp. 59-61.

²⁸² En el claustro del 25 de septiembre de 1479 “el vicerrector dijo que Abrayme había cerrado la bóveda de la librería y que la universidad le había prometido 6000 maravedís por su industria. Acordaron pagarselos... Vid. GÓMEZ-MORENO (1913-1914), p. 321.

²⁸³ EXPOSICIÓN (2004a), p. 73 (texto redactado por Panera Cuevas).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de la biblioteca de Salamanca debe de situarse en términos “post quem” al año 1479, siendo el año 1493 la fecha límite “ante quem” para la terminación de dicha decoración pictórica debido a que en ese mismo año un profesor de retórica y poesía, el siciliano Lucio Marineo Siculo, escribe el libro *De Hispaniase Laudibus* en el que incluye una detallada descripción del estudio universitario y, por consiguiente, de la biblioteca salmantina²⁸⁴. Entre estas dos fechas debió de realizarse, según Panera Cuevas y Silva Maroto, un programa pictórico que consideran pudo comenzarse hacia el año 1482, fecha a la que pertenece la edición ilustrada más antigua del *Poéticon Astronómicon* de Higinio, cuyos numerosos grabados debieron de servir de fuente iconográfica para un singular repertorio pictórico profano del que también dejó testimonio el viajero alemán Hieronymus Münzer de Nuremberg el 4 de enero del año 1495²⁸⁵. La inicial concepción de las pinturas murales se vio alterada a comienzos del siglo XVI, centuria en la que el espacio que fuera dedicado a biblioteca permutó su uso a capilla, convirtiéndose la bóveda de astrológica del antiguo estudio en la bóveda de la capilla²⁸⁶. De esta manera, los testimonios que en el siglo XVI se hacen eco de las pinturas murales tienen lugar tras el señalado cambio de funcionalidad de una estancia que fue testigo de la íntegra cubrición de la bóveda pintada por Fernando Gallego por una nueva bóveda que realizara Simón Gavilán Tomé entre los años 1761-1767²⁸⁷.

Del primitivo programa pictórico proyectado por Gallego, concebido para ornamentar una amplia bóveda de cañón corrido estructurada en tres tramos por dos arcos perpiaños, el autor Gómez-Moreno pudo constatar, mientras estaba elaborando el *Catálogo monumental de Salamanca*²⁸⁸, que tan solo se había conservado una tercera parte del conjunto primitivo, la correspondiente con un tramo del que se ha preservado su arco perpiaño. Las pinturas

²⁸⁴ MARINEO SICULO (1497), f. XXI.

²⁸⁵ GARCÍA MERCADAL (1952), p. 392.

²⁸⁶ GÓMEZ-MORENO (1913-1914), pp. 323-326.

²⁸⁷ El autor Pedro de Medina, en su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* editado en el año 1548, dice que “... en estas escuelas mayores es una capilla muy rica de bóveda; en lo alto de ella está pintada toda la astrología del cielo”. Vid. MEDINA (1548), f. XCV I r. y v. Por otra parte, Diego Pérez de Mesa, en la versión ampliada del libro de Pedro de Medina editada en 1590, menciona que “en lo alto della che es de color azul muy fino están pintadas y labradas de oro las cuarenta y ocho ymagenes de la octava esfera, los viento y casi la fábrica y cosas de la astrología”. Vid. PÉREZ DE MESA (1590), f. 227.

²⁸⁸ GÓMEZ-MORENO (1967), pp. 239-240.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

murales, necesitadas de una urgente restauración, no fueron intervenidas hasta la década de los años 50, cuando Ramón y José Gudiol Ricart acometieron una minuciosa actuación que concluyó con el traslado de las referidas pinturas murales a lienzo y su posterior instalación en una casquete de madera en forma de cuarto de esfera que en la actualidad se encuentra expuesto en el Museo de las Escuelas Menores de Salamanca²⁸⁹.

Del amplio programa iconográfico que en origen fuera concebido, formado por cuarenta y ocho imágenes astrales de acuerdo a la descripción que hiciera Pérez de Mesa en 1590, no se conservan más que catorce y dos planetas representados sobre una bóveda ornamentada con un fondo azul celeste al que se añadieron numerosas estrellas en relieve realizadas con escayola dorada²⁹⁰. En el señalado “cielo de Salamanca”, compuesto por imágenes astrales representadas con arreglo a una ordenación calculada respecto a las estrellas, se muestra el hemisferio norte y el hemisferio sur adecuadamente separados por cinco constelaciones del zodiaco: a saber, Leo; Virgo, distinguida como una figura femenina alada y vestida con una amplia túnica blanca ceñida; Libra; Escorpio y Sagitario, caracterizado como un centauro que tensa el arco para disparar contra la hidra. En la parte izquierda de la bóveda están las constelaciones del hemisferio norte (Boyero, que porta una lanza en la mano derecha y una hoz en la izquierda; Hércules, armado con una clava y caracterizado con la piel del león, así como la imagen de Serpentario, que está enroscado a un hombre desnudo), así como, en el costado derecho de dicha bóveda, de imágenes astrales características del hemisferio sur: la Corona austral, el ara o el Centauro, la Hidra, a cuya cola se agarra el cuervo [Covus] y la orza [Crtater]²⁹¹. Sobre los signos del zodiaco señalado se registra la presencia de Sol y de Mercurio montados en sus carros triunfales y representados como dioses planetarios: por un lado, Sol, plasmado como joven imberbe y montado en un carro tirado por cuatro caballos (su rueda está ornamentada con la representación de Leo, su casa diurna), y por otro lado, Mercurio, identificado con el caduceo y montado en un carro llevado por dos águilas (en las dos ruedas del carro todavía es posible apreciar a Géminis, su casa diurna y a Virgo, su casa nocturna). El referido repertorio pictórico se completa con la inclusión de los cuatro vientos

²⁸⁹ SILVA MAROTO (2004), pp. 388-390.

²⁹⁰ EXPOSICIÓN (2004a), p. 85 (texto redactado por Panera Cuevas); SILVA MAROTO (2004), p. 398.

²⁹¹ *Ibidem*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

personificados en la base de la bóveda en forma de cuatro cabezas con sus correspondientes mejillas hinchadas²⁹². Los autores que han estudiado la citada bóveda celeste señalan que la asociación existente entre los diferentes cuerpos celestes está concebida para conmemorar un suceso determinado, un hecho que debió de producirse entre el 14 y el 29 de agosto del año 1475 y que habría de identificar el instante de la fundación de la biblioteca universitaria²⁹³.

²⁹² EXPOSICIÓN (2004a), p. 90 (texto redactado por Panera Cuevas)

²⁹³ GARCÍA AVILÉS (1994), pp. 53-54; SILVA MAROTO (2004), p. 410. En el único peripiaño que todavía resta en pie se conserva la siguiente inscripción extraída del Salmo 8, 4 (“VIDERO CELOS TUOS OPERA DIGITORUM TUORUM LUNAM ET ESTRELLAS QUE TU FUNDASTI”)

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

Efectuado el análisis de las principales corrientes pictóricas tardogóticas de acuerdo a un enfoque expositivo que ha abordado el desarrollo de las mismas en los diferentes estados de la Península haciendo un especial hincapié en el panorama pictórico castellano de por aquel entonces, convendría concretar el estudio de los territorios que en la actualidad comprenden los términos provinciales vallisoletano, segoviano y soriano. Tomando como referencia esta división administrativa, también considerada en el análisis de las pinturas murales como así se desprende del título del trabajo de investigación, efectuaré, teniendo presente el anterior apunte sobre el marco histórico-artístico y con el firme propósito de precisar las conexiones existentes entre la pintura mural y sobre tabla, una aproximación a las principales pinturas realizadas sobre tabla y sarga que a día de hoy se conservan en las principales instituciones museísticas y en los edificios religiosos de cada una de las provincias que comprenden este trabajo. Aunque también se señalarán obras actualmente conservadas bien en otros museos de la geografía española o bien en museos y colecciones privadas extranjeras, la mayoría de las pinturas aquí contenidas se encuentran en los términos provinciales aquí estudiados. Sin ánimo de repetirme con respecto a lo indicado en el apartado dedicado al marco geográfico (apartado 1.4), habrá que tener en consideración, pues la explicación estilística depende en gran medida de ello, que muchas de las pinturas que aquí se incluyen fueron concebidas en un contexto divergente. En este punto, especialmente significativo es el caso de Valladolid, pues la ausencia de sede episcopal en el siglo XV pudiera explicar que los actuales núcleos vallisoletanos de Manzanillo o Langallo, municipios en los que se registra la labor pictórica del Maestro de Manzanillo y del Maestro de Osma respectivamente, estuvieran por aquel entonces adscritas a la diócesis palentina. Una circunstancia semejante sucede en el caso de la provincia soriana con Ágreda, que se sabe estaba integrada en la diócesis de Tarazona o, en el caso de la provincia segoviana, con El Muyo, localidad antaño perteneciente a la sede de Sigüenza.

2.2.- La pintura del siglo XV en Valladolid y su provincia.

• El estilo italogótico.

La introducción de propuestas estilísticas italo-góticas en el territorio vallisoletano ha de enmarcarse en las acciones emprendidas por **Juan Rodríguez de Toledo**, conocedor de los estilemas trecentistas implantados por el pintor Gherardo Starnina en la ciudad de Toledo y artífice del primigenio retablo mayor del la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, una obra habitualmente considerada como exponente máximo de la proyección del taller toledano hacia los territorios de Castilla la Vieja y León (**fig.1**)²⁹⁴.

También conocido como retablo del arzobispo don Sancho de Rojas por el patronazgo ejercido por este comitente, dicho conjunto pictórico presidió la capilla mayor del primitivo templo hasta que este fue sustituido por una nueva estructura templaria (1499)²⁹⁵. La citada coyuntura determinó su desplazamiento a la capilla de San Marcos (capilla absidal del lado del Evangelio) y su posterior traslado a la localidad vallisoletana de San Román de Hornija (1596), donde permaneció hasta que en el año 1929 pasó a engrosar los fondos del Museo Nacional del Prado²⁹⁶. Actualmente expuesto para su admiración, la acción de mecenazgo ejercida por don Sancho de Rojas contribuye a solventar las incógnitas que devienen de su

²⁹⁴ SÁNCHEZ CANTÓN (1940), pp. 272-278 fue el primero que relacionó dicho retablo con el círculo pictórico desarrollado en Toledo en torno al pintor italiano Gherardo Starnina y al conjunto mural de la capilla de San Blas. Semejante interpretación fue secundada por ANGULO ÍÑIGUEZ (1942), pp. 316-319, quien ya apunta las semejanzas estilísticas entre dicho retablo y las pinturas murales de la capilla de San Blas. Por otra parte, GUDIOL RICART (1955), p. 206 fue el primero en vincular el retablo con la mano de Juan Rodríguez de Toledo, una relación que se ha mantenido en la historiografía posterior: a saber, PIQUERO LÓPEZ (1983), t. II, pp. 698-1011; PIQUERO LÓPEZ (1992), pp. 17-22; ARA GIL (1995), p. 119 o en GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 89-98; GUTIÉRREZ BAÑOS (2011), pp. 419-423.

²⁹⁵ El retablo fue donado al cenobio beneditino durante el priorato de Fray Juan de Madrigal: “No contento con las piezas y mercedes que nos alcanzó del rey, viendo el arzobispo la pobreza del retablo del monasterio, hizo un retablo famoso y de mucha costa para el altar mayor con Ntra. Señora y San Benito y la historia de la Pasión, el qual después de haber estado en la iglesia vieja más de ochenta años, fue puesto en el altar de San Marcos en la iglesia nueva, donde estuvo otros cien años y ahora ilustra la iglesia de San Román de Hornija en cuyo altar está asentado hará diez años este de 1633”. Esta cita fue recogida por Rodríguez Martínez (RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (1981), p. 281) a partir de la narración de Fray Mancio de Torres en el *Libro primero de la fundación de San Benito el Real de Valladolid*.

²⁹⁶ La adquisición por el Museo del Prado se produjo merced al descubrimiento de la obra por Gómez-Moreno. Vid. HERRAEZ ORTEGA (2011), p. 11.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

cronología, estando las propuestas que sitúan su ejecución ca. 1415-1416 fundamentadas en el hecho de que el prelado ocupara la diócesis primada entre 1415 y 1422, tiempo suficiente para conocer el foco toledano y, en particular, a Juan Rodríguez de Toledo, y en que se le represente junto al monarca identificado, no sin discrepancias, con Fernando I de Antequera (falleció en 1416). Sendas dignidades, como representantes del poder eclesiástico y civil en la tierra, se postran en actitud orante ante el grupo sagrado de la Virgen María con el Niño representado en una tabla central en la que también aparecen *San Benito* y, a buen seguro, *Santo Domingo de Guzmán*²⁹⁷. Ambas figuras sagradas se erigen en testigos de un episodio que centraliza un extenso conjunto pictórico estructurado en siete calles, dos cuerpos y los correspondientes remates y definido mediante un amplio programa iconográfico destinado a transmitir y a ensalzar un ciclo cristológico dividido en escenas concernientes a la Infancia de Cristo (a saber, *la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes Magos y la Presentación de Cristo en el Templo*), a la Pasión de Cristo (a saber, *los Improperios, la Flagelación, el Camino del Calvario, Piedad y Entierro de Cristo*) y a la Resurrección y Glorificación de Jesús (a saber, *Bajada al Limbo, Ascensión y Pentecostés*). La mencionada iconografía se completa con la *Misa de San Gregorio* y el *Cristo triunfante y los profetas* de los remates²⁹⁸.

El primitivo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid no fue un episodio aislado en el panorama pictórico del actual término provincial vallisoletano, pues las propuestas pictóricas italo-góticas también aparecen en la tabla de la *Virgen con el Niño con Santa Catalina y con los donantes* del Museo de Valladolid (véase catálogo [cat. 9, il. 102])²⁹⁹. Esta obra, remite, por tema y por estilo, a la pintura central del retablo señalado y, por ende, según Gudiol Ricart, al círculo pictórico de Juan Rodríguez de Toledo³⁰⁰, quien en un primer momento fuera identificado con el Maestro de Sancho de Rojas³⁰¹.

²⁹⁷ Mientras Post identificó al santo con *Santo Domingo de Guzmán* (POST (1933), vol. IV, part 2, p. 650), Sánchez Cantón lo hizo con *San Bernardo* (SÁNCHEZ CANTÓN (1940), p. 276) y PIQUERO LÓPEZ (1983), t. II, p. 914 con *San Vicente Ferrer*.

²⁹⁸ PIQUERO LÓPEZ (1983), t. II, pp. 699-922.

²⁹⁹ *Idem*, pp. 1012-1033.

³⁰⁰ GUDIOL RICART (1955), p. 206 indica que “es muy conveniente la atribución formulada por Sánchez Cantón al autor de este retablo [retablo de Sancho de Rojas] de una tablita muy fina dedicada a la Virgen

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

• El estilo gótico internacional.

La evolución del ambiente pictórico en el actual termino provincial vallisoletano devino en la asunción de propuestas pictóricas internacionales alentadas por **Nicolás Francés**, uno de los máximos exponentes del estilo gótico internacional en el ámbito de Castilla la Vieja y León y principal causante de la irradiación y propagación, a través de la catedral de León, de una corriente pictórica que eclipsó a la primigenia tendencia de raigambre estrictamente trecentista³⁰².

Los fundamentos definidores de la actividad pictórica efectuada por Nicolás de Francés, artista reconocido por el dilatado conocimiento y la aplicación de estilemas internacionales de raigambre francoborgoñona, se acusan en el retablo que preside la capilla del contador don Fernán López de Saldaña del Real convento de Santa Clara de Tordesillas, para el que realizó las puertas que cierran el cuerpo central. Sánchez Cantón considera que las pinturas que adornan dichas puertas serían estilísticamente semejantes a las tablas que constituyen el retablo que dicho autor elaboró para la catedral de León³⁰³. Sin entrar en profundidad en los debates acerca del marco cronológico del conjunto vallisoletano, atendiendo a los procesos constructivos de la capilla y a la trayectoria vital del contador y de su primera mujer, dicho retablo pudo pintarse ca. 1433-1435³⁰⁴. El retablo sigue fielmente el sistema organizativo característico del mundo nórdico en el segundo cuarto del siglo XV³⁰⁵, cuando adquieren una extraordinaria fortuna conjuntos estructurados mediante una caja central compuesta por distintas escenas esculpidas y dos puertas pintadas que la ocultan. De acuerdo al sistema

(Museo de Valladolid) la cual señala o el desplazamiento de Rodríguez de Toledo o la inclusión de Valladolid en el círculo toledano". A esta pintura también se refiere PIQUERO LÓPEZ (1983), t. II, pp. 1012-1033.

³⁰¹ Juan José Martín González atribuye la obra al Maestro del obispo don Sancho de Rojas, enmarcando su realización en el primer cuarto del siglo XV. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ (1983), p. 71.

³⁰² GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 103-104.

³⁰³ En efecto, las primeras relaciones con Melchor de Broederlen fueron abandonadas por parte de Sánchez Cantón, quien atribuye la obra a Nicolás Francés al constatar que en el retablo mayor de la catedral de León predominarían las mismas tonalidades, arquitecturas de tonos rosados o fondos de oro con ramajes finos y largos (SÁNCHEZ CANTÓN (1925), pp. 41 y 57). POST (1930), vol. III, pp. 282-285 considera que la citada atribución es muy probable, llegando el propio SÁNCHEZ CANTÓN (1964), p. 21 a dudar de que todas las tablas pertenecieran a Nicolás Francés.

³⁰⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 108.

³⁰⁵ ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), p. 289.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

estructural citado, el retablo de la capilla del contador López de Saldaña lo conforman una caja central que alberga seis grupos escultóricos concernientes a la Pasión de Cristo³⁰⁶ y dos puertas ornamentadas con distintas escenas dependiendo de si las mismas están abiertas (de izquierda a derecha y de arriba abajo, dos profetas en el ático, cuatro evangelistas en las cuatro tablas superiores y la *Bajada al Limbo*, el *Noli me Tangere*, la *Duda de Santo Tomás* y la *Ascensión del Señor* en las cuatro tablas inferiores) o están cerradas (de izquierda a derecha y de arriba abajo, dos figuras proféticas en el ático y la *Anunciación*, la *Visitación*, el *Nacimiento*, la *Epifanía*, la *Matanza de los Inocentes*, la *Presentación del Niño*, la *Virgen con el Niño en un jardín con ángeles* y *Jesús ante los doctores*)³⁰⁷.

Las propuestas estilísticas francoborgoñonas que caracterizan la producción pictórica de Nicolás Francés fueron asimiladas, como así apuntan los eruditos Post y Gudiol Ricart³⁰⁸, por el artista **Juan de Burgos**. Las sucintas referencias textuales existentes sobre un pintor del que apenas existe documentación contribuyeron a que la historiografía usara su apellido como instrumento definidor de su origen, circunstancia que sirvió para que Juan de Burgos y el “maestre Juan”, vecino burgalés que trabajó como vidriero en la catedral de León entre los años 1420-1424 y 1452 según Redondo Cantera³⁰⁹, fueran considerados como una sola persona mediante una asociación que, en realidad, carecería de sentido, al ser dos personas divergentes, la de un vidriero y la de un pintor³¹⁰. Del pintor Juan de Burgos, documentado en Valladolid entre 1443 y 1464³¹¹, se sabe, gracias a los datos exhumados por Rucquoi y extractados por Redondo Cantera, que trabajó al servicio de los reyes Juan II y Enrique IV como *Pintor del Rey*³¹², al mismo tiempo que fue protegido del prelado de Burgos don Luis

³⁰⁶ Sobre la escultura del retablo consultar: ARA GIL (1977), pp. 205-209.

³⁰⁷ ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), p. 289.

³⁰⁸ POST (1930), vol. III, pp. 292-296; GUDIOL RICART (1955), p. 230.

³⁰⁹ REDONDO CANTERA (2004), p. 372

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Se sabe que en el año 1464 se vio obligado a hipotecar una propiedad a don Luis de Acuña por 14.000 maravedís (RUCQUOI (2007), p. 403, nota n.º 166). Probablemente ya había fallecido en 1473, cuando su hija Catalina accedió a la propiedad de una casa en la calle de la Valdresería, que perteneció a su padre.

³¹² REDONDO CANTERA (2004), p. 372; GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 103.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Acuña³¹³. Juan de Burgos recibió el encargo en 1443 de pintar un retablo de Todos los Santos para la iglesia del Salvador de Valladolid por la que recibió 5000 maravedíes³¹⁴. No obstante, su obra más destacada es el díptico de la *Anunciación* del Fogg Art Museum de Cambridge (Massachussets), una obra que está firmada (“maestro juan de burgos pictor”) y que Gutiérrez Baños estima, aun ignorándose su procedencia, de mediados del siglo XV³¹⁵.

• El estilo gótico hispanoflamenco.

Los anteriores postulados estilísticos adscritos al gusto estético internacional quedaron eclipsados por las propuestas pictóricas de origen hispanoflamenco. Estas, asentadas sobre una diversidad de componentes enraizados en el mundo flamenco y en los valores propios de la sociedad hispana, arraigaron sólidamente en el territorio vallisoletano por virtud de las aportaciones provenientes de artistas tales como **Jorge Inglés**, cuya reconocida condición procedería de las valiosas relaciones mantenidas con insignes mecenas. La esfera nobiliaria en torno a la que se desarrolló su actividad pictórica propició el encargo de extraordinarios conjuntos pictóricos, obras que, como el retablo de *San Jerónimo* efectuado para el cenobio jerónimo de la Mejorada de Olmedo, atestiguan la gran fortuna que alcanzó en los cánones pictóricos flamencos (**fig. 2**).

El referido retablo de *San Jerónimo*, actualmente conservado en el Museo Nacional de Escultura por virtud de los procesos desamortizadores que afectaron al cenobio jerónimo de la Mejorada, ha desencadenado importantes disquisiciones sobre la identidad del comitente que financia su realización. Si bien los blasones representados contribuyeron a identificar al mecenas con algún miembro de la familia de los Fonseca, la atribución ha planteado ciertas incógnitas en el seno de la historiografía. De esta manera y, lejos de la propuesta defendida por parte de Agapito y Revilla, partidario de atribuir al prelado de Palencia y Burgos, don Juan Rodríguez de Fonseca (Toro 1451-Burgos, 1524), la responsabilidad sobre la obra³¹⁶,

³¹³ RUCQUOI (2007), p. 403. REDONDO CANTERA (2004), p. 372; GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 103.

³¹⁴ De esta noticia se hacen también eco los autores recogidos en la nota anterior.

³¹⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 103. A las citadas referencias habría que sumar la de LOZOYA (1934), p. 366, para quien la obra fue pintada hacia 1480.

³¹⁶ AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), p. 93.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

finalmente, en virtud de los argumentos apuntados por parte de algunos investigadores y al documento que hace mención expresa de su donación, su mecenas ha sido identificado con el obispo de Ávila y arzobispo de Sevilla, Alonso Rodríguez de Fonseca (Toro 1418-Coca 1473)³¹⁷. Los interrogantes en torno al mecenazgo del retablo no tuvieron, sin embargo, su continuidad en la identidad del autor de su realización, artista que, salvo de la interpretación de Agapito y Revilla, quien lo asignó al pintor Michel Sittow³¹⁸, ha sido mayoritariamente identificado con Jorge Inglés³¹⁹. El citado artista habría sido el responsable de concebir un retablo estructurado en tres calles y, con la excepción de la calle central, que alberga a *San Jerónimo redactando la Vulgata*, en dos cuerpos que contienen escenas concernientes a la hagiografía del referido santo. De acuerdo a un orden de lectura de izquierda a derecha, en el cuerpo superior, se sitúan dos escenas alusivas a la domesticación del león (*la milagrosa domesticación del león tras haberle extraído la espina de la pata* y *el león mostrando el camino del monasterio a los mercaderes*). Por otra parte, en el cuerpo inferior se ubican, de acuerdo al mismo orden, dos escenas relativas al buen morir del santo (*la última comunión de San Jerónimo* y *el entierro del santo doctor*). La mazonería se completa con una predela dividida en seis compartimentos (de izquierda a derecha, *Santo Domingo*, *San Agustín*, *la Virgen María*, *Cristo Varón de dolores*, *San Juan Evangelista*, *San Gregorio Magno* y *San Sebastián*)³²⁰.

³¹⁷ POST (1933), vol. IV, part 1, pp. 74-75, nota n.º I. El vínculo de Alonso Rodríguez de Fonseca con el cenobio quedaría expresado en una cita, insertada en una crónica realizada en la Mejorada a partir de 1572, que alude al importante papel del prelado para la instalación del retablo en el monasterio: *Don alonso de Fonseca arzobispo de sevilla (...) nos hizo los retablos de Sant bartome y sant jeronimo*. Vid. ARIAS MARTÍNEZ (1996-1997), p. 10.

³¹⁸ En este punto, cabe decir que para AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), pp. 94-95 existió la colaboración de dos artistas: mientras el primero, encargado de la realización del ensamblaje, sería Martín Sánchez, vecino de Valladolid que está documentado en la sillería de la cartuja de Miraflores en el 1489, el segundo, al que, en efecto, le correspondería la labor pictórica, sería Michel Sittow.

³¹⁹ “The early retablo of St. Jerome in the Museum of Valladolid I have discussed in connection with Jorge Inglés...”. Vid. POST (1933) vol. IV, part 2, p. 401. Asimismo, Arias Martínez señala que el intercambio de los derechos de señorío sobre las villas de Coca y Saldaña, que llevará a cabo el citado don Alonso Rodríguez de Fonseca con don Iñigo López de Mendoza, explicaría el encargo del retablo al pintor Jorge Inglés. Vid. ARIAS MARTÍNEZ (1996-1997), p. 10; EXPOSICIÓN (2001), p. 40 (ficha redactada por Arias Martínez).

³²⁰ En efecto, la efigie que fuera representada en el encasamento derecho de la predela habría de identificarse con *San Sebastián* aun cuando se aleja de la tradicional modalidad iconográfica por la que aparece desnudo y asaeteado. Semejante identificación, realizada por parte de POST (1933), vol. IV, part 1, p. 72 y corroborada

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La instauración del componente pictórico hispanoflamenco en territorio vallisoletano no estuvo exclusivamente sujeta a las aportaciones provenientes de artistas prestigiosos, como Jorge Inglés, sino también a las contribuciones de pintores cuya identidad arroja numerosas incógnitas por la falta de documentación que permita precisar sus personalidades. En dicho punto habría que mencionar a Antonio del Rincón, artista del que no se conoce obra alguna a él atribuida en Valladolid³²¹, y a aquellos autores que han sido caracterizados mediante la locución “Maestro de...” seguida de su obra más importante, de la población en la que se encuentra o encontraba.

El citado tratamiento fue empleado para definir la autoría de la tabla de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (ca. 1490-1500)³²² que a día de hoy se conserva en el Musée del Louvre de París como proveniente de la primitiva colegiata vallisoletana de Santa María la Mayor de Valladolid sin que exista una unánime aquiescencia en la historiografía hacia tal hipótesis (**fig. 3**)³²³. Fue, en efecto, el erudito norteamericano Post quien, utilizando el tema protagonista de la tabla, bautizó con el apelativo de **Maestro de San Ildefonso** al anónimo autor encargado de su realización³²⁴. A dicha personalidad artística, que Gudiol Ricart, sin embargo, identificó con Sancho de Zamora³²⁵, la historiografía tradicionalmente también ha asignado cuatro pinturas de menor tamaño e idénticas medidas actualmente conservadas en el vallisoletano Museo Nacional de Escultura: a saber, las tablas de *San Luis de Tolosa* y de *San Atanasio*, así como las pinturas de *San Pedro* y de *San Pablo* y de *Santiago el Mayor* y

por la historiografía, ha contribuido a disipar la habitual “creencia de que se trataba de la figura del posible donante”. Vid. EXPOSICIÓN (2001), p. 39 (ficha redactada por Arias Martínez).

³²¹ REDONDO CANTERA (2004), p. 373.

³²² CAMÓN AZNAR (1966), p. 645.

³²³ Mientras AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), pp. 58-59 y CAMÓN AZNAR (1966), p. 645 abogan por esta interpretación, ARIAS MARTÍNEZ/LUNA MORENO (1995), p. 34 anotan que no “existe confirmación alguna a tal hipótesis”. Por su parte, Yarza Luaces, en el catálogo de la exposición sobre la pintura del Museo Nacional de Escultura (EXPOSICIÓN (2001), p. 42), indica que “lo único cierto es que en 1904 estaba en una colección de Colonia de donde pasó al museo francés”. Sin embargo, cabría señalar que MARCOS VILLÁN (2009a), p. 70 apunta que la pintura del Louvre “procede del retablo que presidía la capilla de San Ildefonso de la antigua colegiata de Valladolid, dismantelado en 1614 y cuyos otros componentes desconocemos”.

³²⁴ POST (1933) vol. IV, part 2, pp. 402-412.

³²⁵ GUDIOL RICART (1955), p. 338. La tabla de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* llegó también a atribuirse al pintor Lluís Dalmau en base a su hipotética afinidad estilística con la tabla de la *Virgen de los Consellers*. Vid. SANPERE Y MIQUEL (1906), t. I, pp. 246-267.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

de *San Andrés* (**fig. 4-6**)³²⁶. Fueron las ya referidas pinturas de *San Luis de Tolosa* y de *San Atanasio* estimadas por parte de Agapito y Revilla, erudito que subraya que “es de recordar que estos San Atanasio y San Luis, hasta no hace muchos años, tenían la tarjeta indicadora de su procedencia: convento de la Merced calzada de Valladolid”³²⁷. Esta interpretación fue secundada por Camón Aznar, quien asimismo considera que formarían parte de un retablo en el que también se integrarían las pinturas de *San Pedro* y de *San Pablo* y de *Santiago el Mayor* y de *San Andrés*³²⁸. Con todo, y amén de los interrogantes en torno a la procedencia de las tablas, la genérica atribución de las mismas al denominado Maestro de San Ildefonso bien pudiera basarse en su correspondencia al lenguaje estilístico de un autor caracterizado por: “una extraordinaria capacidad para crear figuras monumentales de fuerte personalidad y rostros expresivos así como por la descripción pormenorizada de la calidad de las telas y ornatos, mostrándose más convencional en los pasajes y algo inconsistente en el manejo de la perspectiva”³²⁹.

A finales del siglo XV, en el territorio que hoy en día comprende el término provincial vallisoletano, se registra la labor pictórica del **Maestro de Manzanillo**. Fue dicho apelativo acuñado por Post a partir de la tabla del *Santo Entierro de Cristo* de ca. 1500 (**fig. 7**) que a día se hoy se conserva en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de la localidad vallisoletana del mismo nombre. Teniendo presente esta composición, que representa el momento en el que José de Arimatea y Nicodemo, ayudados por San Juan Evangelista, depositan el cuerpo

³²⁶ CAMÓN AZNAR (1966), p. 646; POST (1933) vol. IV, part 2, pp. 404-408; EXPOSICIÓN (2001), pp. 42-53 (fichas redactadas por Yarza Luaces).

³²⁷ AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), p. 64.

³²⁸ CAMÓN AZNAR (1966), p. 646. En EXPOSICIÓN (2001), pp. 42-52, Yarza Luaces duda que estas obras procedieran del convento de la Merced al no existir alusión alguna a las citadas pinturas en los inventarios que diera a conocer REDONDO CANTERA (1992), pp. 497-510. Además de Yarza Luaces, MARCOS VILLÁN (2009a), p. 70 estima que las cuatro tablas debieron de “formar parte de un retablo cuyo donante debió ser el clérigo retratado en la de San Luis Obispo”. Con todo, simplemente se hace eco de la tradición que señalaba la procedencia de estas tablas del convento de la Merced Calzada.

³²⁹ MARCOS VILLÁN (2009a), p. 70. A la hora de estudiar el Maestro de San Ildefonso no hay que olvidar que POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 411-412 atribuye al citado anónimo artista a “repainted effigy of the Virgen of the Immaculate Conception in what was probably a sepulchral niche at the right of the nave in the church of the monastery of S. Pablo at Peñafiel”. Estas pinturas murales [cat. 10, il. 103] fueron apreciadas por el erudito norteamericano *in situ*, no siendo admitida por la historiografía dicha atribución.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Cristo sobre el sepulcro (proceso al que también asisten la Virgen María, las dos Marías y María Magdalena), considero que pudiera definirse el estilo de un pintor distinguido por el modelado duro de las carnes, por escenas dominadas por movimientos congelados y por la proliferación de figuras de cuellos alargados y de perfiles muy agudos con rasgos faciales asimétricos³³⁰. La personalidad pictórica que subyace tras la denominación de Maestro de Manzanillo fue tradicionalmente vinculada con el foco pictórico palentino³³¹ en virtud de la primitiva adscripción de Manzanillo a la diócesis de Palencia y relacionada con el Maestro de la Cueva (anónimo autor adscrito al núcleo palentino de Quintanilla de la Cueva)³³². Este planteamiento no ha sido, sin embargo, estimado por cierta historiografía, que no entiende que estas dos personalidades representen dos fases diferentes de la evolución artística de un mismo pintor³³³. La pintura epónima, el Santo *entierro de Cristo* de Manzanillo, presentaría analogías estilísticas y compositivas con otras dos obras: la primera, que ya incluyera Post entre el catálogo del obras que atribuyera al Maestro de Manzanillo, sería la *Lamentación sobre Cristo muerto* del cenobio vallisoletano de Jesús y María³³⁴, mientras que la segunda pintura, otro *Santo Entierro de Cristo*, se conserva en The State Hermitage Museum de San Petersburgo³³⁵. Los rasgos del pintor contenidos en estas dos obras permitieron, asimismo, atribuirle las escenas de la Pasión de Jesucristo que adornan la viga-remate de la reja que antecede la capilla mayor del coro largo del Real convento de Santa Clara de Tordesillas³³⁶

³³⁰ POST (1947), vol IX, part 1, pp. 475-480.

³³¹ *Idem*, p. 475.

³³² Según *idem*, p. 476 “he [the Manzanillo Master] also exhibits some analogies, such as a predilection for sharp profiles, to the Cueva Master, who certainly was a member of the Palencian circle, but the links are insufficient to justify us in classifying him as a merely one phase of this painter”.

³³³ Relacionar la figura del Maestro de Manzanillo con el Maestro de la Cueva supone aproximar la ya citada personalidad con el círculo de Pedro Berruguete, un vínculo que no consideró ANGULO ÍÑIGUEZ (1955), p. 105 al considerar que en el Maestro de Manzanillo apenas se notan influencias de Pedro Berruguete y Juan de Flandes. Por su parte, CAAMAÑO MARTÍNEZ (1964), p. 139 estima que los rasgos más característicos del Maestro de manzanillo derivan del pintor Fernando Gallego.

³³⁴ Esta pintura, que fuera dada a conocer por NIETO GALLO (1935-1936), pp. 129-130 no se encuentra en el citado cenobio.

³³⁵ De procedencia desconocida MARTÍN GONZÁLEZ (1977), pp. 431- 434, señala que fue adquirida por el Estado Soviético en el año 1933.

³³⁶ GARCÍA-FRÍAS CHECA (2007), p. 43.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

o el retablo con la Virgen y los santos Juanes del templo de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva³³⁷.

Asimismo, en el extenso territorio que hoy en día comprende la provincia vallisoletana, también se constata la presencia de obras pictóricas atribuidas al **Maestro de Osma**. Fue la referida designación adoptada por parte de la historiografía para referirse al anónimo artista del que me ocuparé de una manera más minuciosa en el apartado dedicado al estudio de la pintura soriana, pues la gran mayoría de su producción pictórica, como así se desprende de su denominación, se concentra en la catedral de El Burgo de Osma³³⁸. Del modo señalado, la seo oxomense llegó a convertirse en auténtico trampolín de un pintor cuya labor, lejos de reducirse a un territorio en concreto, estuvo definida por la diversidad geográfica, llegando a extenderse por poblaciones situadas al sur de Burgos y por localidades ubicadas al sureste del actual término provincial vallisoletano en aquel momento adscritas a la circunscripción episcopal palentina: Peñafiel, Corrales de Duero, Curiel de Duero o Langayo³³⁹. Con todo, las particularidades estilísticas y formales que distinguen la actividad del Maestro de Osma permitieron a Martín González atribuirle³⁴⁰, a partir de la interpretación realizada por parte de Post³⁴¹, el retablo de *San Miguel* (**fig. 8**) proveniente de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Corrales de Duero y en la actualidad conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Dicha obra está definida por cinco escenas estructuradas en tres calles, siendo más ancha la central que representa al arcángel *San Miguel alanceando al dragón*³⁴². El sistema organizativo al que se ajusta el ensamblaje del retablo determina que las dos calles colaterales estén estructuradas en dos cuerpos que albergan, con arreglo a una ordenación concreta, de abajo a arriba, cuatro escenas alusivas a la hagiografía del arcángel San Miguel y a la historia del pastor del monte Gárgano: la *extracción por el prelado de*

³³⁷ CAAMAÑO MARTÍNEZ (1964), p. 138.

³³⁸ *Idem*, p. 669.

³³⁹ SILVA MAROTO (2007c), p. 140.

³⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ (1973), p. 459.

³⁴¹ POST (1947), vol IX, part 1, p. 681.

³⁴² MARTÍN GONZÁLEZ (1973), pp. 454 y 457; DÍAZ PADRÓN (1974), pp. 168-169.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

*Siponto de la flecha clavada en el ojo del pastor y la batalla contra los ángeles rebeldes en la calle izquierda, así como el instante en el que el obispo y su séquito se dirigen al monte para adorar al toro y fundar una iglesia*³⁴³ y el momento en el que *al pastor se le clava en el ojo la flecha*³⁴⁴ en la calle derecha.

Los rasgos estilísticos característicos del anónimo artista permitieron también atribuirle el *San Pedro* de la iglesia de dicha advocación del término de Langayo (**fig. 9**)³⁴⁵, la pintura que representa el momento de *La lucha del arcángel San Miguel con los ángeles rebeldes* procedente de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel³⁴⁶ o, como ya anotara Martín González, cuatro tablas alusivas a la vida de la Virgen procedentes de la localidad de Curiel de Duero y actualmente conservadas en el Museo de Valladolid³⁴⁷.

A las aportaciones procedentes de las anónimas figuras antes referidas habría que añadir las debidas al **Maestro de Portillo**, apelativo creado por Angulo Iñiguez con la finalidad de aquilatar la personalidad del artista que ejecutó las pinturas del retablo que, proveniente de la desaparecida iglesia de San Esteban de Portillo, se encuentra hoy en día en la capilla del palacio arzobispal de Valladolid³⁴⁸. De compleja articulación³⁴⁹, el conjunto de pinturas que alberga el retablo, pese a no pertenecer todas a la misma mano, pues en el centro del banco se halla una *Visitación* atribuida por la historiografía al referido Maestro de Manzanillo³⁵⁰, desvela el estilo pictórico del Maestro de Portillo. En efecto, y a través de las pinturas que conforman el banco (de izquierda a derecha, *San Andrés y San Simón*, un *Ecce Homo entre*

³⁴³ MARTÍN GONZÁLEZ (1973), pp. 457-458

³⁴⁴ VORÁGINE (2008), t. 2, p. 621.

³⁴⁵ POST (1947), vol IX, part 1, p. 681.

³⁴⁶ CAAMAÑO MARTÍNEZ (1962), pp. 261-262.

³⁴⁷ POST (1947), vol IX, part 1, p. 669; MARTÍN GONZÁLEZ (1983), pp. 69-70.

³⁴⁸ En EXPOSICIÓN (2004b), p. 418 (ficha redactada por Redondo Cantera) se señala que desde, al menos, el año 1886.

³⁴⁹ Se estructura “en tres zonas verticales; la central más alta que las laterales, subdividida en otras de abajo arriba, y en dos las laterales, componiendo siete fajas verticales en conjunto, subdivididas en cada una, en sentido de la altura, en tres compartimentos por paño, a excepción del medio...”. Vid. AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), p. 86.

³⁵⁰ POST (1947), vol. IX, part 1, p. 475.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

dos figuras angélicas, San Pedro, San Pablo, Santa Elena y Santa Catalina, San Juan Evangelista y Santiago el Mayor) y los dos cuerpos principales en los que se representa la hagiografía de San Esteban (de izquierda a derecha, San Esteban diácono, el Prendimiento de San Esteban en el Concilio, la Preparación del martirio de San Esteban y el Martirio de San Esteban en el cuerpo superior; el Entierro de San Esteban, la Invención del cuerpo de San Esteban, la Adoración y milagro de las reliquias y la Traslación, por mar, del cuerpo de San Esteban en el cuerpo inferior)³⁵¹, puede concretarse la personalidad pictórica de un artista que Post vinculó con Pedro Berruguete e, incluso, a partir de las relaciones que llegó a observar con la pintura umbra de finales del cuatrocento, con Juan de Borgoña³⁵². A dicho influjo italiano habría que añadir la reciente hipótesis que sostiene, a partir de las recientes indagaciones sobre el retablo que se le atribuye en la iglesia parroquial del término de San Miguel del Pino (Valladolid)³⁵³, que las raíces estilísticas del Maestro de Portillo se sitúan también en la Picardía influida por el Flandes de la segunda mitad del siglo XV³⁵⁴.

Sea como fuere, las analogías estéticas existentes con Pedro Berruguete propiciaron que la historiografía relacionara su trabajo con el círculo palentino, un vínculo que, lejos de ser exclusivo, se extiende también por el territorio abulense, siendo el extremo septentrional de dicho ámbito lugar de concurrencia de obras a él atribuidas: el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de Sinlabajos y a día de hoy expuesto en el Museo Catedralicio de Ávila o el retablo de la *Anunciación* de la iglesia de Fuentes de Año (también participaría en el retablo mayor de la iglesia e Rubí de Bracamonte, antaño perteneciente a la sede abulense). A dichas obras habría que añadir un retablo de la iglesia de La Seca hoy conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid (**fig. 10**)³⁵⁵, el retablo con escenas de la vida

³⁵¹ NICOLÁS Y FERNÁNDEZ (1905-1906), pp. 41-49; GARCIA GUINEA (1949-1950), pp. 151-167.

³⁵² EXPOSICIÓN (2004b), p. 418 (ficha redactada por Redondo Cantera).

³⁵³ De las seis tablas que conformaban el retablo de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de este término, apenas se han conservado tres: las tablas en las que se representan a *María Magdalena* y a *Santa Catalina*, así como dos escenas relativas al ciclo hagiográfico del Precursor: su *Predicación* y *Decapitación*. Se desconoce, sin embargo, el paradero de las que representaban a los santos *Cosme y Damián*, el *Bautismo de Cristo* y *San Juan Bautista entronizado con donante*. Vid. REDONDO CANTERA (1991), p. 274.

³⁵⁴ EXPOSICIÓN (2004b), p. 418 (ficha redactada por Redondo Cantera).

³⁵⁵ De la citada iglesia parroquial proviene un interesante conjunto pictórico conformado por tres tablas: a la escena de la *Visitación* situada en el centro, habría que añadir la representación de los evangelistas *San Mateo*

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Cristo de la iglesia parroquial de Viana Cega³⁵⁶ o una tablas relativas a la vida de *Santa Clara* y *San Francisco de Asís* del Real monasterio de Santa Clara de Tordesillas.

Lejos de conformarse con obras pictóricas ejecutadas por artistas “flamenquizados”, los grandes comitentes manifestaron un notable interés por adquirir a través de la importación conjuntos pictóricos ejecutados por artistas flamencos. La predilección revelada hacia obras pictóricas concebidas con arreglo a parámetros estilísticos de raigambre nórdica tiene como ejemplo paradigmático el retablo de *San Juan Bautista* realizado para la capilla homónima abierta en el lado de la Epístola de la iglesia del Salvador de Valladolid³⁵⁷. Fue, en efecto, para esta capilla, erigida entre 1487 y 1492 a cargo de don Gonzalo González de Illescas, oidor de la Real Chancillería y miembro del consejo de los Reyes Católicos, y de su esposa, doña Mariana de Estrada, según reza una inscripción que corre por los muros internos de la misma³⁵⁸, para la que se encargó un retablo articulado en dos partes: una superior, que es de origen extranjero y una inferior, consistente en una especie de añadido a manera de banco, ejecutado en España con el objeto de ampliar las dimensiones de la obra³⁵⁹. De esta manera, el retablo propiamente dicho consta de una caja central que alberga varios relieves alusivos a la hagiografía del Precursor y dos grandes puertas con decoración pictórica³⁶⁰. Al margen de las incógnitas que se ciernen sobre el artista responsable de la vertiente pictórica, dudas que devienen de las diferentes interpretaciones que ubican las pinturas en la órbita bien de

y *San Marcos* en las tablas situadas a izquierda y a derecha respectivamente. Vid. GARCÍA GUINEA (1953-1954), pp. 223-224.

³⁵⁶ “El pequeño retablo es obra de mérito, procedente de la Cartuja de Aniago, cosa que no pudimos comprobar porque los libros parroquiales de fábrica son mucho más modernos”. Vid. SABADELL (1907-1908), p. 566.

³⁵⁷ ARA GIL (1977), p. 334.

³⁵⁸ “A gloria de dyos y de ntra señora y abocación de sant iua bautista esta capilla mado hacer el licenciado Goçalo Goçalez de Illescas oydor e del consejo del Rey don Fernando e de la Reyna dona Isabel nros señores en uno con doña Maria de Estrada su mujer pa sy y pa sus herederos pietuamente la que dotaron esta capilla mas e hornamentos lo meior que pudieron e madaro hace este rretablo en el q se asento aq en comieco del año del senor de mil e quietos otro qndo sus altezas acauaron de ganar el rreyno de Nápoles e la capilla de cateria se acabo en abril de MCCCCXCII qndo la destru de los moros destos rreynos fueron contados a una santa fe catholica por yndustria a eramas sus altezas”. Vid. *idem*, p. 334, nota n.º 279. Aun colocado en el año 1504, el citado retablo, como bien señala la autora, se terminó unos años antes.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

Quintín Metsys, como así consideró Agapito y Revilla³⁶¹, o bien del Maestro del tríptico Morrison³⁶², estas puertas reproducen un programa iconográfico divergente dependiendo de si las mismas se encuentran abiertas (la *Adoración de los pastores*, en la puerta izquierda, y la *Adoración de los tres Reyes Magos*, en la puerta derecha) o si están cerradas (la *Misa de San Gregorio* en ambas puertas). Por lo que al cuerpo inferior respecta, este también cuenta con dos puertas decoradas con pinturas consideradas pertenecientes a un seguidor de Pedro Berruguete³⁶³: por dentro, se las dos tablas de los donantes con su familia, y *San Jerónimo* y *San Agustín*; por fuera, *San Marcos*, *San Francisco*, *Santo Domingo* y *San Lucas*³⁶⁴.

En dicho contexto, don Alonso Sánchez de Logroño, quien fuera canciller de los Reyes Católicos, expresó en sus últimas voluntades su pretensión de ser sepultado en la primitiva iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, mandato que hizo efectivo su hermano don Juan Alfonso de Logroño mediante la concesión de una capellanía³⁶⁵, a la vez que la donación de un retablo proveniente de Flandes³⁶⁶. El retablo, trasladado a mediados del siglo XVI al nuevo templo, parece que permaneció, según las informaciones aportadas por Rodríguez Martínez, en la capilla del doctor Cornejo hasta el año 1609 (dicha capilla estaba bajo el coro en la nave del lado de la Epístola), “en que se colocó en ese mismo lugar el Cristo de la Cepa en un retablo realizado por Juan de Muniátegui”³⁶⁷. Según el referido autor, desde ese instante no se registran noticias de un obra que debió de concebirse a modo de un tríptico del que se conservarían algunos vestigios en el Museo Nacional de Escultura

³⁶¹ “Las pinturas de Valladolid constituyen la primera obra importante de Metsys...”. Vid. AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), p. 111.

³⁶² Recibe dicha denominación del apellido del antiguo propietario del tríptico de la *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos* que hoy en día se expone en The Toledo Museum of Art de Ohio, EEUU. Con todo y, frente a la interpretación de Agapito y Revilla, NIETO GALLO (1936-1939), pp. 63-66 atribuye la labor pictórica al citado Maestro del tríptico Morrison, a quien, sin embargo, confunde con Adriaen Skillemann.

³⁶³ POST (1947), vol. IX, part 1, p. 437.

³⁶⁴ MARTÍN GONZÁLEZ/URREA FERNÁNDEZ (1985), p. 36.

³⁶⁵ BRASAS EGIDO (1990), p. 212.

³⁶⁶ “Este mismo [Juan Alfonso de Logroño] nos dio 50 cuerpos de libros (...), e otrosi fizo fazer un retablo en Flandes para la dicha capilla a do está enterrado el Chanciller su hermano, asaz rico e bien obrado e adorno...”. Vid. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (1981), p. 284.

³⁶⁷ *Idem*, pp. 284-285.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Valladolid: a saber, las “dos tablas en que se representa a la santos arzobispos sevillanos *San Isidoro y San Leandro*” (figs. 11-12)³⁶⁸. Angulo Iñiguez, en su artículo “El retablo de San Ildefonso del Museo de Bellas Artes de Valladolid”, afirma que las dos pinturas con los retratos de los prelados serían las puertas de un tríptico cuya tabla central, a día de hoy conservada en una colección privada estadounidense y previamente en la colección Pacully de París³⁶⁹, reproduciría el episodio de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*³⁷⁰. Dicha reconstrucción la dio a conocer el ya citado Angulo Iñiguez, quien también aboga, aunque en fechas más avanzadas, porque dicho tríptico constaría de una predela formada por “dos tablas hermanas con tres apóstoles cada una” conservadas en el Museo Nacional del Prado, así como una tercera pintura que el autor encontró en una colección privada de Madrid en la que se es posible identificar a los “seis restantes apóstoles con el Salvador encuadrado por dos columnillas jaspeadas en el centro”³⁷¹. Asimismo, en 1925 Angulo Iñiguez ya afirmaba que la ejecución del tríptico pudiera corresponder a algún autor flamenco venido a España o a algún imitador español de Hans Memling, llegando a admitir la posibilidad de que la obra hubiera sido traída directamente de Flandes³⁷². Esta opción, la de un pintor flamenco activo en Brujas durante el último cuarto del siglo XV ha sido sostenida por Friedlander, Martens o Vos³⁷³ en contraposición de otras interpretaciones. En este sentido, Post, quien en el año 1943 se refiere al autor del conjunto pictórico con el apelativo del Maestro de la Colección Pacully, caracterizó al pintor como un seguidor hispano de Hans Memling, llegando incluso a afirmar la existencia de influencias de Fernando Gallego³⁷⁴.

³⁶⁸ *Idem*, p. 285.

³⁶⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ (1925), pp. 45-48.

³⁷⁰ ARIAS MARTÍNEZ/LUNA MORENO (1995), p. 34. Marcos Villán sostiene “que la tabla de la colección Pacully salió de España en fecha indeterminada en el siglo XIX, pues formó parte de la colección del infante don Sebastián Gabriel de Borbón, que durante cierto tiempo residió en Valladolid”. Vid. EXPOSICIÓN (2001), p. 35 (ficha redactada por Marcos Villán); MARCOS VILLÁN (2009b), p. 62.

³⁷¹ ANGULO ÍÑIGUEZ (1959), pp. 143-144.

³⁷² ANGULO ÍÑIGUEZ (1925), pp. 45-48.

³⁷³ Especialmente interesante es la aportación de Vos, quien propone para dicho pintor, flamenco y activo en Brujas, el apelativo de Maitre de l'Adoration de Saint Ildefonso, cuyo estilo se inspira en Memling cuando no lo hace de forma directa. Vid. EXPOSICIÓN (2001), p. 36 (ficha redactada por Marcos Villán).

³⁷⁴ POST (1933), vol. IV, part 2, p. 416; POST (1943), pp. 321-328. Para AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), pp. 64-65 las pinturas de *San Isidoro y San Leandro* “son de un imitador de Memling”.

2.3.- La pintura del siglo XV en Segovia y su provincia.

- **El estilo italogótico.**

La llegada y la asimilación de propuestas estilísticas italo-góticas en territorio segoviano tuvieron su refrendo en el *Díptico del Crucificado y de la Magdalena* (**fig. 13**) proveniente del hospital de la Magdalena de Cuéllar y a día de hoy conservado en las dependencias del ayuntamiento de la localidad. Fue a la referida institución hospitalaria a la que el promotor de edificio, el arcediano don Gómez González, donó el díptico en el año 1425³⁷⁵. Realizado por un artista llamado **Juan Fernández**, cuyo nombre aparece recogido por dos veces en el conjunto pictórico³⁷⁶, el citado díptico contiene ciertas notas pictóricas trecentistas, como la representación de las figuras con rostros alargados y la inclusión de elementos de tradición giottesca (se aprecian en las escasas referencias arquitectónicas sobre las que se recortan las figuras representadas en las dos tablas) y sienesa (el asiduo uso del dorado para componer los fondos y los nimbos de las figuras sagradas)³⁷⁷. A los rasgos referidos habría que añadir la presencia de ciertos estilemas característicos del gusto internacional, como la estilización de las figuras y la acusada cursividad formal³⁷⁸. Las propuestas pictóricas citadas quedaron sintetizadas en una obra que muestra, abierto, la *Crucifixión* con el tema de *Anunciación*³⁷⁹,

³⁷⁵ El inventario de objetos que legó el arcediano don Gómez González al hospital y que se hizo entre 1425-1431 dice: "Item dexó para afeyte de las fiestas unas tablas doradas con figuras del Crucifixo e de Santa María e de la Magdalena, con sus armas, asaz ricas con su caja de madera". Vid. VELASCO BAYÓN (1974), p. 137.

³⁷⁶ "Jo Frs de... pitor". Vid. EXPOSICIÓN (2003a), p. 183 (ficha redactada por Piquero López); GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 102.

³⁷⁷ EXPOSICIÓN (2003a), pp. 179-180 (ficha redactada por Piquero López).

³⁷⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 102-103 afirma que, si bien pudiera relacionarse a Juan Fernández con el autor homónimo documentado en la capital vallisoletana entre 1401 y 1404 (MARTÍ Y MONSÓ (1903-1904), p. 198), el lenguaje estilístico utilizado por Juan Fernández en el díptico de Cuéllar difícilmente podía darse en Valladolid a esas alturas. En efecto, y aun suponiendo que el pintor hubiera participado del taller del pintor Juan Rodríguez de Toledo, la utilización de notas eminentemente internacionales trascenderían el estilo de foco trecentista vallisoletano.

³⁷⁹ Sobre la *Crucifixión* el autor representó a dos ángeles en vuelo: mientras el de la izquierda recoge la sangre que brota del costado de Cristo en cáliz, el de la derecha se lleva las manos a la mejilla en alusión al dolor que estaba sufriendo Cristo. Por último, en las enjutas que forma el ensamblaje en el que se integra dicha pintura, se representa la *Anunciación*. Vid. EXPOSICIÓN (2003a), p. 182 (ficha redactada por Piquero López).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

y el *Éxtasis de María Magdalena* con el donante con *Santa Catalina* y con *San Jerónimo*. Cerrado, los bustos de *San Pedro* y de *San Pablo*³⁸⁰.

• **El estilo gótico internacional.**

El tímido arraigo de propuestas estilísticas internacionales en territorio segoviano queda demostrado en el escaso número de obras pictóricas afines a una corriente pictórica cuyos estilemas, según se ha apuntado, quedaron sutilmente recogidos en el díptico del hospital de la Magdalena de Cuellar, pudiéndose, asimismo, observar, en el retablo de *Santiago* que se conserva en la capilla del alcázar de Segovia. Este conjunto pictórico, en palabras del autor Collar de Cáceres, “es obra de transición, conciliando aspectos figurativos, compositivos y cromáticos del estilo gótico internacional y notas realistas de la balbuceante [sic] manera hispanoflamenca”³⁸¹. El retablo, procedente de la iglesia parroquial del núcleo vallisoletano de Megeces de Íscar (antaño dependiente de la sede de Segovia), lugar en el que presidió la capilla mayor hasta su traslado, en palabras de Post, “on the north side of the nave”³⁸², y su posterior mudanza al alcázar de Segovia, mantiene el esquema estructural primigenio: está constituido por cinco tablas distribuidas en tres calles, siendo más ancha la central que, en su parte inferior, presenta dos ángeles turiferarios flanqueando el sagrario y, en la superior, el pasaje de *Santiago en la batalla de Clavijo*. Por su parte, la calles laterales presentan, de abajo hacia arriba, la siguiente distribución: *Santa Águeda y San Sebastián*³⁸³ en la calle izquierda y *Santa Brígida y San Vicente* en la calle derecha).

A mediados del siglo XV, en la orbita del estilo gótico internacional, habría que situar la actividad pictórica del artista que subyace bajo el apelativo de **Maestro II de Santa María**

³⁸⁰ En *ibidem* Piquero López se refiere a la errónea interpretación que identificaba al *Éxtasis de la Magdalena* con el tema de la *Asunción de la Virgen María*.

³⁸¹ COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 104.

³⁸² POST (1933), vol. IV, part 2, p. 414.

³⁸³ Los interrogantes en torno a la identidad de la santa que fuera representada en la pintura inferior de la calle izquierda del retablo se hacen palpables en la diferente interpretación de la historiografía: mientras CÓLLAR DE CÁCERES (1998), p. 104 la identificara con *María Magdalena*, POST (1933), vol. IV, part 2, p. 414 lo hace con *Santa Águeda*, interpretación que estimo sería más aceptada.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

de **Riaza**, designación con la que la historiografía pretendía solventar la anónima condición de dos tablas conservadas en la iglesia parroquial de dicho término segoviano: por un lado, la pintura que representa el momento en el que *Jesús es llevado ante Herodes* y, por otro, el episodio de la *Flagelación de Cristo*³⁸⁴.

- **Estilo gótico hispanoflamenco.**

En consonancia con lo señalado en líneas precedentes, la recepción de obra flamenca en territorio segoviano por las causas ya advertidas contribuyó a formar un caldo de cultivo del que se nutrieron artistas nativos que participaron de los principios estilísticos de la corriente pictórica hispanoflamenca. Aun existiendo constancia documental de alguno de ellos³⁸⁵, lo cierto es que se desconoce la identidad de la mayoría de los pintores locales que trabajaron en el territorio segoviano en este momento. De este modo y, de igual manera que en el caso vallisoletano, la historiografía ha pretendido desentrañar las incógnitas que se cernían sobre la autoría de las numerosas obras pictóricas anónimas existentes en el panorama segoviano mediante su catalogación a personalidades pictóricas identificadas mediante la tan manida locución “Maestro de...” seguida de su obra más significativa, del lugar o núcleo en el que esta se encuentra o encontraba o de algún componente identificativo de su producción. Este procedimiento, si bien ha dado lugar a enconadas diferencias en el seno de la historiografía cuando existen distintos pareceres en alguna atribución, estimo que contribuyó, amén de las citadas discusiones, a organizar el amplio catálogo de la pintura segoviana de fines del siglo XV y, por consiguiente, a facilitar la aproximación y el entendimiento del amplio mosaico de obras existente.

Las discrepancias interpretativas derivadas de la anónima condición de algunos artistas han propiciado significativos debates historiográficos acerca de la designación que les debe

³⁸⁴ EXPOSICIÓN (2003a), pp. 106-107 (ficha redactada por Piquero López).

³⁸⁵ Habría que mencionar a Alonso de Párraces, vecino de Segovia que a “24 días del mes de mayo, año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil cuatrocientos setenta y un años” figura como uno de los “hombre buenos” nombrados para resolver un pleito existente entre Villacastín y el monasterio de Párraces (VILLALPANDO/DÍAZ-MIGUEL (1972), p. 40). También habría que señalar a Juan Martínez, a quien se le atribuye la realización de la *historia de María del Salto* en la catedral vieja de Segovia en el año de 1495 (VILLALPANDO/VERA (1952), p. 115), o al Maestro Gerónimo, quien trabaja en 1484 en la iluminación del “Oficiero Santoral” de la catedral de Segovia. Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA (1933), p. 139.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

identificar, circunstancia que quedó debidamente constatada en el tratamiento conferido al artista indistintamente designado como **Maestro de Segovia**, calificativo con el que Gudiol Ricart pretendía solventar las incógnitas que se cernían sobre la autoría de algunas obras de origen segoviano³⁸⁶, o como **Maestro del Parral**, denominación preferida por Post³⁸⁷ y que acabó alcanzando una significativa fortuna bibliográfica. El uso de cualquiera de estos dos apelativos pretendía dotar de coherencia a un artista al que Gudiol Ricart y Rodríguez Cruz, que también usa el calificativo establecido por Gudiol Ricart, calificaron como continuador del Maestro de Sopetrán, quien fuera seguidor de Jorge Inglés³⁸⁸. De este modo, y mientras ambos autores piensan que la actividad pictórica del artista que subyace tras el apelativo de Maestro de Segovia se caracterizó por la técnica pormenorizada, por el uso de mucha pasta en la ejecución de las obras, por la solidez de la composición o por la prevalencia de tonos fríos (los ocres, blancos y verdosos), Collar de Cáceres, en el catálogo *Pedro Berruguete en Segovia*, señala que dicho Maestro se acerca, en cuanto al tratamiento figurativo y plástico, a la obra del Maestro de Ávila, en cuya esfera estima que pudo formarse³⁸⁹. Los caracteres estilísticos citados definirían la personalidad de un pintor al que la historiografía considera como el autor de la pintura de *San Jerónimo en el scriptorium* (ca. 1480-1490) procedente, aunque no hay certeza al respecto, del cenobio de Santa María de El Parral (**fig. 14**). A esta obra, hoy en día conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid³⁹⁰, habría que añadir, como parte de su catálogo de obras, las dos sargas de tema jeronimiano que se conservan en el Museo de Segovia y de las que existen ciertas dudas acerca de su procedencia primitiva:

³⁸⁶ La designación Maestro de Segovia se da “en atención a que en el Museo de esta ciudad se conservan dos grandes sargas dedicadas a San Jerónimo, las cuales formaron, al parecer, conjunto con el *San Jerónimo en su estudio*, del Museo Lázaro Galdiano, que es la obra más notable del grupo que estamos estudiando. Otra obra del mismo autor, una *efigie de Santiago* que se conserva en el Museo del Prado, procede del monasterio del Parral (Segovia)”. Vid. GUDIOL RICART (1955), p. 351.

³⁸⁷ “he [Don José Gudiol] reserves the title, the Segovia Master, for the artist whom I have denominated The Master of El Parral”. Vid. POST (1954-1955 y 1955-1956), p. 8, nota n.º 4 y POST (1953), vol. XI, p. 418.

³⁸⁸ GUDIOL RICART (1955), p. 351; RODRÍGUEZ CRUZ (1962), p. 415.

³⁸⁹ EXPOSICIÓN (2013), p. 47 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”)

³⁹⁰ Rodríguez Cruz observa una clara influencia con la tabla central del retablo dedicado a *San Jerónimo* que hiciera Jorge Inglés para el cenobio de la Mejorada de Olmedo. Según la autora “la influencia de Jorge Inglés en el Maestro de Segovia es patente; la forma de hacer la barba de San Jerónimo y la expresión de sus ojos, recuerdan en cada momento al magnífico maestro hispano-flamenco”. Vid. *idem*, p. 415.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

mientras Tormo y Post estimaron que provendrían del cenobio jerónimo de Santa María de El Parral³⁹¹, Rodríguez Cruz recoge una información que sugiere su originaria procedencia del también jerónimo cenobio de Santa María de Párraces³⁹². Sea como fuere, en las sargas tanto de *San Jerónimo con monjes de su orden* como de *Santa Paula con Santa Eustaquio y otras monjas de la orden*, se aprecia, según Collar de Cáceres, un tratamiento más acorde y “convinciente, fuera de los compactos esquemas isocefálicos adoptados por algún maestro coetáneo y más allá de las leyes de la perspectiva”³⁹³. Por último, cabría, asimismo, indicar que la primitiva asignación de la tabla de *Santiago* del Museo Nacional del Prado (a día de hoy está en depósito en el Museo de Pontevedra) al Maestro de Segovia por parte de Gudiol Ricart radica en la confusión entre dicho artista y el Maestro de Miraflores (es más, Gudiol Ricart llegó a atribuir al citado Maestro de Segovia “el célebre retablo de San Juan Bautista de la cartuja de Miraflores”)³⁹⁴, una personalidad esta última que fue años después definida por parte de Silva Maroto³⁹⁵.

Las desavenencias interpretativas en torno a la denominación del artista arriba tratado se dan también en el tratamiento conferido al pintor indistintamente designado como **Maestro de las Once Mil Vírgenes**, figura definida por Gudiol Ricart a partir de la tabla epónima custodiada en el Museo Nacional del Prado³⁹⁶, o como **Maestro de Segovia** de acuerdo con la propuesta alentada por Post, que pretendía resolver así la anónima condición de las tablas de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*

³⁹¹ “...two large paintings on canvas, which, to judge by their high and narrow shape, might have been organ-shutters and may be guessed from their Hieronymite themes to have once decorated the monastery of El Parral, close to the city”. Vid. POST (1933), vol IV, part 2, p. 455.

³⁹² RODRÍGUEZ CRUZ (1962), p. 413, en una información de la que también se hace eco Santamaría en EXPOSICIÓN (1992), p. 54, justifica dicha procedencia “en las noticias que nos dá [sic] el Catálogo que se encuentra en el Museo Provincial de Segovia, hecho por Ramón Depret en 1868, y recogido en el «Almanaque religioso astronómico, histórico y estadístico de Segovia y su provincia dispuesto para el año 1868 ...». Dichos datos hacen “ver que estas obras proceden de Párraces”.

³⁹³ EXPOSICIÓN (2013), p. 47 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

³⁹⁴ GUDIOL RICART (1955), p. 351.

³⁹⁵ SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 645-667. En su obra, Silva Maroto atribuye la citada efigie de *Santiago* al Maestro de Miraflores.

³⁹⁶ GUDIOL RICART (1955), p. 352.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

guardadas en el Museo Nacional del Prado, así como de las dos pinturas relativas a la vida de *San Ildefonso* custodiadas en el Museo de Valladolid³⁹⁷, en lo que fue seguido por parte de Martín González³⁹⁸.

No obstante, la apreciación alentada por el erudito norteamericano no obtuvo la unánime aquiescencia de la historiografía, que acabó decantándose por el calificativo inaugurado por Gudiol Ricart para englobar y abarcar la producción pictórica de sendos pintores. El citado artista, que trabajó, según Gudiol Ricart, entre los años 1475 y 1500, se caracterizó, según la ya mencionada Rodríguez Cruz, que secunda el calificativo dado por el autor catalán, por la presencia de componentes estilísticos que denotan un cierto influjo de la pintura alemana y flamenca combinados con el gusto español por lo monumental en cuanto a la tendencia por recubrir los fondos de sus composiciones con numerosas efigies³⁹⁹. Estos rasgos, a los que habría que añadir la fuerte expresividad que confiere a las figuras que representa, definen la personalidad pictórica de un autor al que en la actualidad se le atribuyen la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de la iglesia de San Martín de Segovia, así como tres tablas que se conservan en el Museo Nacional de Prado⁴⁰⁰. Por lo que a la tabla del templo de San Martín respecta, convendría decir que esta, de la que se sabe la identidad del comitente y el año de su ejecución gracias a la inscripción que aún se conserva (“ESTA OBRA MANDO FASER A. DIAZ DE VILLARREAL AL HONOR DE S.A[ALIFONSO] ACABOSE ANNO DE MIL E SETENTA”)⁴⁰¹, presenta, con arreglo al tipo iconográfico tradicional de dicho tema,

³⁹⁷ Don José Gudiol has given the name of the Master of the Eleven Thousand Virgins to the personality whom I call the Segovia Master...”. Vid. POST (1954-55 y 1955-56), p. 8, nota n.º 4. Los profesores M.M. Jorges Hulin y Friedlander identificaron a Ambrosius Benson con el citado pintor. Vid. PADRÓN MÉRIDA (1986), p. 379

³⁹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ (1983), p. 68. Por su parte, AZCÁRATE (1990), p. 392 las atribuye al Maestro de los Claveles, mientras que RIVERA MANESCAU (1950-51), p. 92 prefiere hablar de un tal “Juan Adelbdux o Adelbwx”.

³⁹⁹ RODRÍGUEZ CRUZ (1962), p. 423.

⁴⁰⁰ De entre el grupo de obras del Museo Nacional del Prado atribuidas al Maestro de las once mil vírgenes la historiografía tradicionalmente señaló una tabla de la *Asunción de la Virgen*, una obra que Collar de Cáceres estima que habría de sacarse del catálogo de obras asignada a dicha maestro dadas las analogías estilísticas de dicha obra con el pintor Fernando Gallego. Vid. EXPOSICIÓN (2013), p. 55, nota n.º 9 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

⁴⁰¹ EXPOSICIÓN (1992), pp. 52-53 (texto redactado por Santamaría); EXPOSICIÓN (2013), p. 55 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

a la Virgen María haciendo entrega de la casulla al arzobispo toledano, un proceso del que son testigos un grupo de vírgenes y ángeles, así como la figura del donante, su esposa y el santo protector de los cónyuges (**fig. 15**). Collar de Cáceres advierte que esta obra pictórica es la única de procedencia segoviana, siendo las tres pinturas que, conservadas en el Museo Nacional del Prado, se atribuyen a su producción⁴⁰², de origen manchego, en concreto de la localidad de Uclés (Cuenca). Entre ellas cabría señalar la pintura epónima de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, tabla en la que la santa, acompañada por el papa Ciriaco y por un grupo de eclesiásticos, antecede a un grupo de figuras que fueron tratadas de acuerdo a los principios de compositivos de isocefalia, una segunda tabla de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, así como una *Coronación de la Virgen*.

Por último, Collar de Cáceres atribuye al Maestro de las Once Mil Vírgenes la tabla de la *Misa de San Gregorio* de Santo Domingo el Real de Segovia, apuntando su influencia en una pintura con ángeles portando las *Arma Christi* de la iglesia de San Esteban de Nieva⁴⁰³ (también en unas maltrechas pinturas que, provenientes de esta localidad, se custodian en el Museo Diocesano: *Santiago en la batalla de Clavijo* y otras de *Santa Ursula*), así como en las dos tablas que, hoy en día expuestas en el Museo de Valladolid y ya citadas por parte de Post, están orientadas a ensalzar el momento en el que *San Ildefonso defiende la virginidad de María* y el *Milagro de Santa Leocadia*⁴⁰⁴.

⁴⁰² *Idem*, p. 55.

⁴⁰³ Los ángeles portando las *Arma Christi* de la pintura señalada (cuando fue encontrada, formaba parte de los escalones de la iglesia) debieron de emplazarse, como bien señala EXPOSICIÓN (2003a), pp. 168-170 (ficha redactada por Piquero López), en el banco de un retablo en relación con la imagen central de un *Cristo Varón de Dolores*. Por lo que a su autoría se refiere, Piquero López considera, aun siendo muy complejo realizar una atribución concreta, su relación, en consonancia con la interpretación de Collar de Cáceres, con el Maestro de las Once Mil Vírgenes.

⁴⁰⁴ EXPOSICIÓN (2013), p. 56 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El panorama pictórico segoviano de finales del siglo XV no podría entenderse sin hacer una breve alusión al artista que subyace bajo el calificativo de **Maestro de los Claveles**, un apelativo que fuera implantado por Rodríguez Cruz en atención a los numerosos motivos vegetales que enriquecen e inundan sus composiciones⁴⁰⁵. La designación por ella adoptada contribuyó a cambiar la concepción que hasta la fecha se tenía de un artista antaño apodado por Post como Maestro de Gería (apelativo con el que el autor pretendía calificar al pintor cuya pintura más representativa, *La Purificación o Presentación de Jesús en el Templo*, se situaba en dicha localidad vallisoletana)⁴⁰⁶, por el Marqués de Lozoya como Maestro de las Clavellinas⁴⁰⁷ y por parte de Gudiol Ricart como Discípulo segundo del Maestro de Ávila (denominación fundamentada en la presencia de estilemas análogos a los cultivados por el maestro abulense)⁴⁰⁸. Los principales estudiosos del anónimo pintor han sido más proclives a la interpretación estilística enunciada por el erudito catalán⁴⁰⁹, interpretación que ayudaría a concretar la personalidad pictórica de un artista cuyas obras se caracterizan por la planitud en la formas, con pliegues quebrados y contornos marcados, por la asidua inserción de las escenas en arquitecturas, por la representación de escenas anecdóticas y, en especial, por el particular horror al vacío de un artista que acostumbra a llenar las composiciones mediante brocados o sintéticas representaciones de claveles. A dichos caracteres estilísticos, entre los que también convendría señalar su nula capacidad, en palabras de Collar de Cáceres, “para dotar a las figuras de una belleza fácil” al emplear rostros cuadrados y huesudos⁴¹⁰, habría que añadir el hecho de que su obra estaría integrada, merced al influjo nórdico proveniente

⁴⁰⁵ RODRÍGUEZ CRUZ (1964), p. 11.

⁴⁰⁶ POST (1952-1953), pp. 11-13.

⁴⁰⁷ LOZOYA (1962), p. 554.

⁴⁰⁸ “comenzada la impresión del presente volumen vemos que Post acaba de definir la obra de este Discípulo segundo [Discípulo segundo del Maestro de Ávila] bajo el nombre de Maestro de Gería”. Vid. GUDIOL RICART (1955), pp. 348-351.

⁴⁰⁹ La influencia del Maestro de Ávila se materializa en los rasgos de primitivismo e ingenuidad perceptibles en la obra del Maestro de los Claveles (RODRÍGUEZ CRUZ (1964), p. 13; PADRÓN MÉRIDA (1990), p. 651). La citada influencia, según Gudiol Ricart, radica en “la abstracción esquemática de los plegados; en la forma de construir los rostros y cabezas de los personajes; y en los atisbos de valores táctiles que confieren una fría pureza lírica”. Vid. GUDIOL RICART (1959), p. 108.

⁴¹⁰ EXPOSICIÓN (2013), p. 49 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

de los grabados de Martin Schongauer o de Israel van Meckenen que usa como referencia, por un componente expresionista representativo de su producción pictórica e implantado en composiciones estructuradas mediante una perspectiva de dos planos⁴¹¹. Estos fundamentos pictóricos distintivos de su actividad, labor que debió de desarrollarse por un amplio ámbito geográfico (comprendería los actuales provincias de Valladolid, Ávila y Segovia, siendo el interior de este último ámbito el que concentra la mayoría de las obras a él atribuidas), han permitido clasificar su producción pictórica en dos fases definidas merced a los cambios estilísticos derivados de su evolución productiva.

A un primer período, dominado por composiciones definidas por efigie elaboradas con formas blandas y con rasgos que denotan una expresión contenida, corresponderían las tres tablas con temas sagrados (*la Virgen con el Niño, la Adoración de los Reyes Magos* y *la Estigmatización de San Francisco*⁴¹²) procedentes, como así consideró José Galofre⁴¹³, del monasterio franciscano de Santa María de la Hoz y reensambladas en un retablo de factura neoclásica en la iglesia parroquial de San Pedro de Gaillos⁴¹⁴. A esta fase de su producción pictórica también pertenecerían las pinturas alusivas al ciclo de la Natividad (*Anunciación, Natividad, Adoración de los Reyes Magos* y *Huida a Egipto*) del templo de San Vicente de Pelayos de Arroyo (**figs. 16 y 17**)⁴¹⁵. Por lo que a estas pinturas respecta, Rodríguez Cruz consideró que las pinturas de la *Natividad* y de la *Huida a Egipto*, por entonces situadas en el palacio episcopal segoviano, formaron parte de un mismo conjunto pictórico al que también

⁴¹¹ RODRÍGUEZ CRUZ (1964), p. 15.

⁴¹² BERNARDOS MAYORAL (1990), pp. 646-651.

⁴¹³ En el artículo titulado *Retratos contemporáneos de los Reyes Católicos recientemente descubiertos* José Galofre señala que las tablas, al menos las que son susceptibles de contener los retratos de los monarcas (*la Virgen con el Niño* y *la Adoración de los Reyes Magos*), procederían “del convento, hoy destruido, de la Hoz, en la provincia de Segovia”. Vid. *idem*, p. 647, nota nº 3.

⁴¹⁴ COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 115. Por lo que a las mencionadas tablas se refiere, Collar de Cáceres (EXPOSICIÓN (2013), p. 50 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”), anota que la *Virgen María con el Niño* estaría acompañada por un retrato de la reina Isabel arrodillada. Por otro lado, en la pintura de la *Adoración de los Reyes Magos*, el más joven de los reyes bien pudiera ser un retrato del monarca Fernando.

⁴¹⁵ RODRÍGUEZ CRUZ (1962), p. 427 y (1964), p. 12 únicamente menciona como procedentes de Pelayos de Arroyo las pinturas de la *Huida a Egipto* y del *Nacimiento de Cristo* mientras COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 141, nota nº 31 añade a ese repertorio la *Anunciación* y la *Adoración de los Reyes Magos*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

correspondería la *Lamentación sobre Cristo muerto* situada en el Museo de Segovia⁴¹⁶. Esta interpretación no gozó de la unánime aquiescencia de la historiografía al comprobar que los componentes estilísticos y formales definidores de la obra del museo segoviano, distinguida por un mayor patetismo y por la representación de diversos pasajes alusivos a la Pasión, serían propios de una etapa de transición⁴¹⁷. Al citado período también pertenecería la tabla de la *Trinidad* procedente de la ermita de la Virgen de Rodelga de Mozoncillo y a día de hoy conservada en el Museo Catedralicio de Segovia⁴¹⁸.

El período de transición mencionado anuncia la exaltación expresiva desarrollada en la segunda y última etapa⁴¹⁹, definida por propuestas estilísticas caracterizadas por una mayor carga dramática y una expresividad más intensa⁴²⁰. La concepción pictórica descrita se hace perceptible en el retablo de *San Andrés* expuesto en The Museum of Art de Toledo (Ohio, Estados Unidos). Además de en esa obra, integrada por seis tablas distribuidas en tres calles (de abajo a arriba y de izquierda a derecha, *la Última Cena* y *la Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la calle izquierda; la efigie de *San Andrés* y *el Calvario* en la calle central; la efigie de un santo obispo con donante y *Santa Catalina* en la calle derecha)⁴²¹, los rasgos estilísticos que caracterizan a este período pictórico se hacen también visibles en la tabla de la *Piedad* de la iglesia de San Miguel de Segovia (**fig. 18**), que hubo de formar parte de un tríptico cuyas alas contendrían las pinturas de *San Bernardino* y *San Julián*⁴²² y el *Martirio de San Sebastián*.

⁴¹⁶ RODRÍGUEZ CRUZ (1962), p. 427.

⁴¹⁷ “El pintor agolpa en el fondo temas relacionados con la Lamentación, los dos ladrones suspendidos todavía sobre sus cruces, con un ángel y un demonio apoderándose de sus almas respectivas, la Bajada al Limbo, y la Resurrección;...”. Vid. POST (1952-1953), p. 12.

⁴¹⁸ COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 116. La *Trinidad* fue concebida con arreglo a la variante iconográfica del “Trono de Gracia”: presenta al padre Eterno entronizado sujetando a Cristo en la cruz, así como el Espíritu Santo entre ambos.

⁴¹⁹ RODRÍGUEZ CRUZ (1964), p. 15.

⁴²⁰ *Idem*, p. 16.

⁴²¹ GUDIOL RICART (1959), p. 106.

⁴²² Erróneamente, *San Julián* fue identificado por *San Agustín* por Rodríguez Cruz. Vid. RODRÍGUEZ CRUZ (1962), p. 429.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

Los interrogantes que se ciernen sobre el artista al que la historiografía identifica con el apelativo de **Maestro de Santa María de la Hoz** provendrían del desconocimiento y de la ausencia de datos del convento franciscano epónimo, inmueble, cuyas ruinas, visibles desde la cuenca del río Duratón⁴²³, esconden el antaño esplendor de un cenobio favorecido por las aportaciones alentadas por ilustres mecenas que, como don Esteban de la Hoz, protonotario apostólico, adquirieron el patronato sobre capillas particulares. Las inquietudes piadosas de don Esteban de la Hoz quedaron materializadas en el tríptico consagrado a *Santa María del Popolo*⁴²⁴, del que tan solo se han conservado, al quedar sujeto a vicisitudes históricas que afectaron a su integridad, las portezuelas del conjunto (conservan las armas de De la Hoz y del Río en referencia al apellido de los progenitores de don Esteban) atribuidas al referido Maestro de Santa María de la Hoz⁴²⁵. Permeable al influjo flamenco, concepción visible en la detallada ejecución de los motivos formales, en la importancia concedida al cromatismo y en el particular tratamiento del paisaje, el anónimo artista concibió un conjunto pictórico presidido por una representación de la *Virgen de Santa María del Popolo* y constituido por dos puertas cuyo programa iconográfico presentaba, cuando estaban cerradas, el tema de la *Anunciación* (el arcángel *San Gabriel* en la portezuela izquierda y la Virgen María en la de la derecha)⁴²⁶ y, cuando estaban abiertas, la *Anunciación de María* a la izquierda⁴²⁷ y, en consonancia con la ficha del citado conjunto publicada en el dominio electrónico del Museo Arqueológico Nacional, un *San Juan Bautista* del que nada se ha conservado. El hecho de que la referida obra pictórica esté incompleta explica que el actual montaje del retablo en la

⁴²³ COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 118.

⁴²⁴ EXPOSICIÓN (1992), p. 53 (texto redactado por Santamaría).

⁴²⁵ El conjunto pictórico, posiblemente vendido en la desamortización de Mendizábal, pasó a una colección privada en París en el año 1980. Fue posteriormente adquirido por la Casa Caylus de Madrid y actualmente forma parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional.

⁴²⁶ En los paneles en los que se narra el episodio de la *Anunciación* discurre la siguiente leyenda: “ESTA YMAGEN DE NRA. SENNORA ENBIO DE ROMA EL SENNOR PROTONOTARIO DON ESTEBAN DE LA HOZ QUE SANCTA GLORIA AYA”. Vid. COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 119; EXPOSICIÓN (1995), p. 23. Según Collar de Cáceres, la inscripción “OISANC” o “DISANC” que puede leerse en el jarrón de las azucenas emplazado en el episodio de la *Anunciación* pudiera esconder la firma del verdadero pintor, quizás un tal Diego Sánchez. Vid. COLLAR DE CÁCERES (1998), p. 119.

⁴²⁷ En EXPOSICIÓN (2013), p. 54 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”) se efectúa esta interpretación en contraposición a la que habitualmente había identificado dicha escena con el *Éxtasis de la Magdalena*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

citada institución museística (presenta la escena del *Éxtasis de María Magdalena* escoltada por la Virgen María y el arcángel *San Gabriel* de la *Anunciación*) nada tenga que ver con la composición primigenia.

El dominio territorial del linaje de los Luna sobre las tierras de Ayllón, término antaño perteneciente a la diócesis seguntina, fue resultado de la concesión del señorío de la villa de Ayllón a don Álvaro de Luna por el rey Juan II en 1427⁴²⁸. La citada entrega propició que en dicha localidad y en el área circundante arraigaran propuestas pictóricas provenientes del foco toledano, una escuela que comprendía una extensa zona de influencia (desde Toledo y Madrid hasta Sigüenza y Guadalajara) y que irradió en las tierras de Ayllón. La difusión de componentes pictóricos de arraigo toledano en este área queda demostrada en el retablo de *San Cipriano* y *San Cornelio* de la iglesia parroquial del pequeño núcleo de El Muyo, una obra pictórica que se encuentra estilística y formalmente cercana a los patrones pictóricos que definen al **Maestro de los Luna**, del que ya me he ocupado en el apartado dedicado al estudio de las principales corrientes pictóricas existentes en el siglo XV. El citado conjunto pictórico hizo las veces de retablo mayor hasta su traslado al muro testero de la nave abierta en el lado de la Epístola del templo (**fig. 19**). Al margen de este proceso, las seis tablas que componían el retablo primitivo fueron reensambladas en una burda mazonería barroca con arreglo a la siguiente disposición: de abajo hacia arriba, *San Cornelio* y *San Cipriano* y la *Virgen con el Niño*, copia de la *Madonna Duran* de Roger van der Weyden⁴²⁹, en la calle central; la *Decapitación de San Cornelio* y *San Cornelio atormentado* en la calle izquierda; *San Cipriano ante Galerio Máximo* y *San Cipriano ante un grupo de creyentes* en la calle derecha)⁴³⁰.

⁴²⁸ COLLAR DE CÁCERES (2007), p. 130.

⁴²⁹ El Maestro de Luna copia asiduamente la *Madona Duran* de Roger van der Weyden (Museo Nacional del Prado) como se constata en la obra cuyo estudio me compete y en el retablo del Condestable de la catedral de Toledo. Vid. COLLAR DE CÁCERES (1986), p. 374; EXPOSICIÓN (2013), p. 58 (capítulo redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

⁴³⁰ *Idem*, p. 372.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

Al elenco de pintores mencionados habría que añadir, en el transcurso de los siglos XV y XVI, la actuación de artistas bien apegados aún a la tradición hispanoflamenca, como es el caso del **Maestro del clérigo o licenciado Contreras** (autor de la tabla de la *Piedad* que hoy se halla en el Museo de Segovia) o del **Maestro de la Adoración de los Reyes Magos** (al que se le atribuye la tabla epónima conservada en la ya citada institución museística), o bien afines a modelos italianos. En semejante contexto, se registra la producción de **Pedro de Berruguete**, artista natural de la población palentina de Paredes de Nava que desde su supuesto retorno de Italia a inicios de la década de 1480 y hasta su muerte en el año 1503 desarrolló una prolífica actividad pictórica por tierras de la Corona de Castilla. De entre los lugares que demandaban obra del autor palentino, Segovia, ciudad por entonces propicia para la actividad artística debido a la notable presencia de las elites sociales, parece ser que fue una de ellas a tenor de las dos obras que la historiografía ha atribuido tradicionalmente al insigne pintor palentino: la *Misa de San Gregorio* sira en la catedral de Segovia (procede de la vieja catedral de Santa María), y el *Cristo crucificado* de la Diputación Provincial⁴³¹. Por lo que a esta última obra pictórica respecta, su hallazgo en un desván del convento de Santa Cruz propició que se estimase su originaria procedencia del este complejo monástico, desconociéndose, sin embargo, su localización primitiva. Si bien las incógnitas al respecto han dado pábulo a múltiples hipótesis⁴³², las indagaciones de Egaña Casariego, publicadas en el catálogo de la exposición sobre *Pedro Berruguete en Segovia*, parecen haber arrojado cierta luz en este punto. El mencionado autor, que hace algunos años reparara, en el mismo convento de Santa Cruz, en un maltrecho cuadro barroco semiabandonado que reproducía el *Éxtasis de Santa Teresa en la cueva de Santo Domingo de Guzmán*, relata cómo en un segundo plano se representa un retablo de pincel de un cuerpo estructurado en cinco calles. De estas cinco calles, la central alberga un Cristo *Crucificado*, una imagen cuyas “idénticas

⁴³¹ EXPOSICIÓN (2013), pp. 59-60 (capítulo redactado por Egaña Casariego bajo el título “Pedro Berruguete en el entorno de Santa Cruz la Real: el retablo para la cueva de Santo Domingo de Guzmán”).

⁴³² De entre las diferentes hipótesis existentes cabría señalar las que hicieran Collar de Cáceres, quien estimó la posibilidad de que formara parte de un tríptico con dos tablas hoy día conservadas en el Museo de Segovia (COLLAR DE CÁCERES (1977), pp. 142 y 144), Plaza Santiago, quien sostuvo que la citada tabla formaría parte de un díptico que se complementaría con una pintura que representaría a un donante en oración ante la Cruz (EXPOSICIÓN (1994), p. 132), o Silva Maroto, para quien dicha tabla debió de ser concebida para la sacristía del convento de Santa Cruz (EXPOSICIÓN (2003c), p. 212 (ficha redactada por Silva Maroto).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

características formales y compositivas a las de la tabla aparecida hacia ya varias décadas en un desván del extinguido convento” llevaron a dicho autor a afirmar “que se trataba del célebre *Crucificado* de Berruguete, insertado como pieza central de un retablo de asunto dominicano ubicado en la parte más emblemática del convento: la Santa Cueva”⁴³³. Así las cosas, su representación en un retablo de temática dominicana se justifica en el hecho de que el *Cristo Crucificado* estaría escoltado por *Santo Domingo de Guzmán disciplinándose* y por *San Pedro de Verona* en las dos calles de la izquierda y por *Santa Catalina de Siena* y un ángel sujetando un escudo con el emblema de la orden de Predicadores en las dos calles de la derecha⁴³⁴.

⁴³³ EXPOSICIÓN (2013), p. 63 (capítulo redactado por Egaña Casariego bajo el título “Pedro Berruguete en el entorno de de Santa Cruz la Real: el retablo para la cueva de Santo Domingo de Guzmán”).

⁴³⁴ *Idem*, pp. 70-71.

2.4.- La pintura del siglo XV en Soria y su provincia⁴³⁵.

- **El estilo gótico internacional.**

Las propuestas pictóricas internacionales arraigaron en **El Burgo de Osma** merced a las acciones de mecenazgo alentadas por ilustres miembros del cabildo catedralicio oxomense, como don Alonso Carrillo (1408-1422) y don Juan de Cerezuela (1422-1433). Los referidos preladados, bajo el paraguas del efervescente panorama artístico y cultural existente en aquel momento, reaccionaron a la profunda atonía de los talleres pictóricos castellanos del primer cuarto del siglo XV, que continuaban realizando obras afines al estilo gótico lineal apenas matizadas mediante algún toque italianizante, mediante la asunción y recurrencia a talleres pictóricos foráneos que, como los valencianos, respondían a las modernas modas pictóricas ignotas en el territorio castellano⁴³⁶. En efecto, la renovación estilística planteada desde los talleres valencianos arraigó en El Burgo de Osma a través del primitivo retablo mayor de la catedral, un conjunto pictórico cuyas nueve tablas, diseminadas por diferentes colecciones e instituciones museísticas de todo el mundo después de que se destinaran a diversos usos en la catedral tras su sustitución por un nuevo retablo en el siglo XVI⁴³⁷, manifiestan su factura valenciana. En su estudio, Gutiérrez Baños menciona que, si bien los retablos valencianos presididos por la *Virgen María con el Niño con ángeles* suelen estar dedicados a los gozos de la Virgen, el retablo de la catedral de El Burgo de Osma, a juzgar por la temática de las tablas conservadas, debió de estar dedicado a la vida de la Virgen, la advocación titular del

⁴³⁵ Las incógnitas que se ciernen sobre la identidad de los artistas obligan a cambiar el discurso y la estructura del apartado con respecto a la usada en Segovia y en Valladolid, donde, como se ha visto, la presentación de los autores prevalece a la de núcleos o centros pictóricos. Amén de en este punto, el presente apartado diferirá con respecto a los dedicados al estudio de la pintura en las provincias de Valladolid y Soria en la exclusiva existencia de conjuntos pictóricos adscritos al estilo gótico internacional y al estilo gótico hispanoflamenco, pues no existe constancia alguna de obras pictóricas afines a propuestas pictóricas italogóticas.

⁴³⁶ EXPOSICIÓN (2009), p. 359 (ficha redactada por Gutiérrez Baños).

⁴³⁷ El retablo estaría configurado por las imágenes de *San Agustín* y *Santo Domingo de Guzmán* (**figs. 20 y 21**) que, junto al *Anuncio de San Joaquín* y al *Anuncio a Santa Ana* se conservan actualmente en la catedral de El Burgo de Osma. Por otro lado, la *Virgen con el Niño con ángeles* está emplazada, de igual forma que las imágenes de *San Ambrosio* y *San Juan Bautista*, en el Musée du Louvre de París. La escena concerniente a la *Dormición de la Virgen* está en el Museu Frederic Marès de Barcelona y la *Coronación de la Virgen* en The Cleveland Museum of Art. Vid. *idem*, p. 355.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

templo⁴³⁸. En consonancia con esta interpretación, la citada tabla de la *Virgen con el Niño con ángeles*, debió de ubicarse, junto con las pinturas relativas a la *Dormición de la Virgen* y a su *Coronación* en la calle central. Asimismo, dicha calle estaría flanqueada por sendos pares de calles laterales ocupadas por pasajes alusivos a la hagiografía de la Virgen María, contexto en el que se situarían el *Anuncio a Santa Ana* y el *Anuncio a San Joaquín*. Por otra parte, por lo que a las pinturas con figuras sagradas se refiere, el tamaño monumental de las tablas impide estimar su primitiva ubicación en la predela o en el guardapolvos del antiguo retablo⁴³⁹. A las citadas observaciones en torno al repertorio iconográfico, habría que añadir las consideraciones en torno a la autoría de un repertorio pictórico estilísticamente afín a postulados pictóricos de raigambre valenciana asociados, en origen, con Pere Nicolau⁴⁴⁰, un autor catalán activo en Valencia en el tránsito entre los siglos XIV y XV⁴⁴¹. El mencionado planteamiento, que abogaba porque Pere Nicolau fuera el principal ejecutor del retablo, no tuvo, sin embargo, presente la correspondencia de las distintas tablas a estilemas avanzados del gótico internacional (de ca. 1430), cronología que descartaría al citado maestro catalán, que murió a comienzos del siglo XV, como responsable de la obra. Las dudas en torno a la autoría de este conjunto pictórico propiciaron que el citado retablo oxomense fuera también atribuido a un Maestro valenciano de El Burgo de Osma⁴⁴², al Maestro de Rubielos⁴⁴³, así como al maestro Gonçal Peris, siendo esta última atribución, referida al autor que ejecutó la pintura de *Santa Marta y San Clemente* de la catedral de Valencia, la que a día de hoy goza de una mayor fortuna.

⁴³⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 137; EXPOSICIÓN (2009), p. 355 (ficha redactada por Gutiérrez Baños).

⁴³⁹ Al respecto, Gutiérrez Baños, en línea con la interpretación de Ruíz i Quesada, estima que las pinturas con imágenes de figuras sagradas debieron de formar parte del citado conjunto pictórico como tablas anexas. Vid. *idem*, p. 357.

⁴⁴⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 137.

⁴⁴¹ La primera noticia sobre Pere Nicolau se remonta a 1390, produciéndose su fallecimiento el 15 de julio de 1408. Vid. ALIAGA MORELL (2007), pp. 222-223.

⁴⁴² SARALEGUI (1942), p. 123.

⁴⁴³ MARTÍNEZ FRÍAS (1985), p. 317.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

La penetración y asimilación de cánones estéticos internacionales enriquecidos mediante aportaciones de raigambre valenciana contrasta, sin embargo, con lo sucedido en **Ágreda**, donde el foco pictórico aragonés, merced a las singularidades que devienen de la situación geográfica de la población y de su antigua adscripción a la diócesis de Tarazona⁴⁴⁴, tuvo un gran arraigo, influyendo en un repertorio pictórico alentado por distinguidos mecenas. Las propuestas pictóricas aragonesas confirieron a los conjuntos adscritos al estilo internacional de una estética singular, visible en sendos pares de composiciones ubicadas en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de la población. En primer lugar, la pintura de la *Trinidad* como “Trono de Gracia” (ca. 1420-1430), sita en la capilla de San Juan Bautista tras ser retirada del coronamiento del retablo barroco de *Nuestra Señora del Pópulo*⁴⁴⁵, perpetúa un tema que, con gran predicamento en Europa occidental desde el siglo XIII, pervivió en territorio aragonés durante los siglos XIV y XV, cuando la tabla de Ágreda es realizada. La referida pintura se concibe con arreglo a rasgos estilísticos que, según Lacarra Ducay, presentarían evidentes semejanzas con respecto a los cultivados en la escuela zaragozana de la segunda y tercera década del siglo XV (**fig. 22**)⁴⁴⁶.

Perteneciente al estilo gótico internacional del segundo cuarto del siglo XV (ca. 1430-1445/1450), el retablo de *San Juan Evangelista* expuesto en la segunda capilla del lado del Evangelio de dicho templo⁴⁴⁷ también participa de convenciones estilísticas de procedencia aragonesa (a saber, talleres de Zaragoza y Calatayud)⁴⁴⁸. Dicho retablo lo forman seis tablas dispuestas en tres calles, siendo más ancha la central que, en su zona baja, presenta la efigie de *San Juan Evangelista* y en la alta un *Calvario*. Las escenas colaterales narran algunos de los episodios más importantes de la hagiografía del Evangelista (a saber, de abajo a arriba,

⁴⁴⁴ CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 25-27.

⁴⁴⁵ El licenciado Juan de Torenzo, clérigo beneficiado en esta iglesia, derribó el primitivo ábside en 1520 para construir una capilla semejante a la levantada por Juan Ruiz de Castejón. La advocación de la capilla bajo la Santísima Trinidad y lo recogido en la documentación extraída del archivo de la villa (“aumentar y ampliar la fábrica de la capilla de Sanctissima Trinidad y mudar las gradas y retablo que ya estaba echo y fabricado solo,...”) son datos que hacen pensar en que la tabla pudiera idearse de forma primigenia para la desaparecida capilla románica. Vid. *idem*, pp. 73-74 y 97.

⁴⁴⁶ EXPOSICIÓN (1997a), p. 163 (ficha redactada por Lacarra Ducay).

⁴⁴⁷ CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 102.

⁴⁴⁸ EXPOSICIÓN (1997a), p. 223 (ficha redactada por Lacarra Ducay).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la *Predicación de San Juan en Éfeso* y el *Martirio de San Juan Evangelista ante Portam Latinam* en la calle izquierda; la *Resurrección de Drusiana* y *San Juan echando abajo el templo de Diana* en la calle derecha). El retablo apoya en una predela organizada en cinco compartimentos en los que, de izquierda a derecha, se representa al: comitente del conjunto pictórico arrodillado, a *San Juan Evangelista escribiendo el evangelio* ante la presencia del águila en cuyo pico lleva una filacteria con el mensaje “Secundum Ioanem”, a una efigie de Cristo como *Varón de Dolores*; al *Tránsito de San Juan Evangelista* y, finalmente, a una dama, acaso, la esposa del donante representado en la primera escena⁴⁴⁹.

La implantación de postulados pictóricos internacionales también se produjo en términos secundarios como **Aylloncillo**, cuya fábrica templaria, consagrada a la Asunción de Nuestra Señora de la Asunción, albergó, hasta su traslado al Museo Diocesano de la concatedral de San Pedro de Soria, una interesante tabla dedicada a *San Marcos* integrada por seis pasajes articulados en tres calles⁴⁵⁰. Siendo más ancha la calle central que, en su parte baja, alberga la efigie de *San Marcos* y en la alta, una escena cuya identidad suscita ciertos incógnitas⁴⁵¹, las calles laterales alojan cuatro escenas que considero pudieran identificarse, con arreglo a un orden de lectura de abajo a arriba, con: la *Predicación de San Marcos en Alejandría* y la *Predicación de San Pedro en Roma* en la calle izquierda; el *Martirio de San Marcos* y la *Predicación de San Marcos en Aquileya* en la calle derecha. Las dudas en torno a la autoría del conjunto pictórico no son óbice para determinar el ingenuo tratamiento de una obra en la que el dibujo predomina sobre el color y en la que los rasgos estilísticos y formales que la constituyen, como el atuendo de las figuras, sugieren su pertenencia a los años centrales del siglo XV, así como a la estética del gótico internacional⁴⁵².

⁴⁴⁹ A los pies de la predela discurre una inscripción que constata la dedicación del retablo al santo evangelista: “A ONOR ERREVERENCIA DE [SENYOR] SANT JUAN EVANGELISTA”. Vid. CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 102.

⁴⁵⁰ EXPOSICIÓN (2009), pp. 284-285 (ficha redactada por Domínguez Casas).

⁴⁵¹ Domínguez Casas estima que la figura femenina localizada a la izquierda pudiera ser María de Jerusalén (madre del evangelista), mientras que la emplazada en el lado derecho pudiera identificarse con el apóstol *San Pedro*, de quien *San Marcos* fue discípulo predilecto. Vid. *idem*, p. 284.

⁴⁵² *Idem*, pp. 284-285.

- **El estilo gótico hispanoflamenco.**

Los postulados estilísticos adscritos al gusto internacional quedaron eclipsados por los parámetros pictóricos alentados por la corriente hispanoflamenca, propuestas que tuvieron un significativo arraigo en **El Burgo de Osma** merced a la actividad pictórica atribuida al **Maestro de Osma**, denominación con la que Post pretendió definir al artista anónimo cuya principal obra y delimitadora de su estilo se concentra en la catedral oxomense⁴⁵³. A pesar de las numerosas incógnitas que se ciernen sobre su personalidad, pues no se ha conservado ninguna obra firmada ni documentada, el repertorio pictórico a él atribuido lo califica como un artista de transición entre el gótico y el renacimiento (su labor pictórica parece que debió de desarrollarse entre 1480-85 y 1515-20) y como un pintor que trascendió los límites de la actual provincia de Soria al registrarse su actividad en las actuales provincias de Valladolid y Burgos. La mencionada distinción, junto a las consideraciones que devienen de su estilo, propiciaron la conexión de su figura con la de pintores asentados en Burgos y en Palencia sometidos a la influencia de Diego de la Cruz o que formaron parte de su círculo, como el Maestro de Miraflores⁴⁵⁴.

En línea con la corriente historiográfica concentrada en desentrañar los interrogantes que subyacen tras el Maestro de Osma, el retablo de *San Ildefonso* (h. 1485-1500), conjunto en origen ubicado en la capilla epónima y actualmente integrado en el discurso expositivo del Museo Catedralicio y Diocesano de la seo oxomense al disponerse en la antigua capilla de la Concepción⁴⁵⁵, condensaría los fundamentos pictóricos del anónimo artista. Este retablo lo constituyen dieciséis tablas sujetas a un sistema estructural concebido en época barroca, cuando la antigua mazonería se sustituyó por un esquema organizativo moderno, articulado en un único cuerpo estructurado, como el ático, en tres calles, y una predela constituida por seis tablas (de izquierda a derecha, *San Jerónimo*, *la Virgen entre ángeles*, *Cristo Varón de Dolores*, *la Misa de San Gregorio*, *San Bernardo* y *San Esteban*). Los modernos postulados compositivos propiciaron que la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (**fig. 23**) ocupara

⁴⁵³ POST (1947), vol IX, part 1, p. 669.

⁴⁵⁴ Según Silva Maroto, el Maestro de Osma tiene en común con el Maestro de Miraflores “la simplificación de volúmenes y el papel que concede al dibujo en sus obras”. Vid. *idem*, p. 141.

⁴⁵⁵ EXPOSICIÓN (1997a), p. 191 (ficha redactada por Caamaño Martínez).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la calle central, estando esta flanqueada por dos calles laterales que contienen el episodio de la *Anunciación* (comparte el espacio con el retrato del donante⁴⁵⁶ y la efigie de *Santa Lucía*) en la calle izquierda y el pasaje de la *Natividad* (acompañado de la efigie de *Santa Águeda* y de un santo dominico) en la calle derecha. El esquema organizativo al que se amolda el cuerpo principal de este retablo tiene su continuidad con el implantado en el ático, siendo la calle central del mismo ocupada por la escena de *Jesucristo camino al Calvario* y las calles laterales por la *Virgen María bajo palio* a la izquierda y por *La presentación del Niño Jesús en el Templo* a la derecha.

En la catedral de El Burgo de Osma se custodia también una pintura del *Santo Entierro* que debió de formar parte del antiguo retablo que presidió la capilla de la Resurrección, una estancia construida por el obispo Montoya (1454-1474)⁴⁵⁷, hasta su inserción en la moderna mazonería barroca ejecutada en 1788⁴⁵⁸. Contraviniendo la interpretación de Rathfon Post, para quien esta tabla se debía al pincel de un artista hispanoflamenco de fines del siglo XV o a la de un imitador del Maestro de Osma (pero de factura mucho más arcaizante)⁴⁵⁹, Silva Maroto sostiene, a tenor de los componentes francoborgoñones evocados por algunos de los atuendos representados, como el tocado de José de Arimatea, que la pintura debió realizarse en torno a los años 1470-1475 por un artista que nada tuvo que ver con el citado Maestro de Osma, quien parece debió de trabajar entre 1480-1515/1520⁴⁶⁰. Iconográficamente, el autor elige el instante en el que Jesucristo es depositado en el sepulcro ante la actitud de lamento protagonizada por la Virgen María, ligeramente inclinada sobre el cuerpo inerte de su hijo. Escoltando a la Virgen, cuyo dolor ha sido expresado mediante una espada que atraviesa su pecho, el autor sitúa junto al grupo sagrado a *San Juan*, a *María Magdalena* y a tres santas mujeres que contemplan dicho acontecimiento.

⁴⁵⁶ El donante ha sido tradicionalmente identificado con el canónigo de la catedral y arcediano de Soria don Alfonso Díaz de Palacios, quien sufragó la capilla de *San Ildefonso* en la que estableció hasta tres capellanías (una en honor a la Asunción y dos en honor a *San Ildefonso*). Vid. *idem*, p. 200.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ EXPOSICIÓN (2009), p. 488 (ficha redactada por Silva Maroto).

⁴⁵⁹ POST (1947), vol. IX, part 2, p. 670.

⁴⁶⁰ EXPOSICIÓN (2009), p. 488 (ficha redactada por Silva Maroto).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

La extraordinaria fortuna alcanzada por los ideales estilísticos hispanoflamencos quedó también refrendada en **Ágreda** merced a la labor de mecenazgo llevada a cabo por insignes mecenas. Las inquietudes devocionales por ellos alentadas requirieron su difusión mediante propuestas pictóricas avanzadas, lejanas de la obsolescencia evocada por el anterior estilo internacional y afines a estilemas hispanoflamencos también enriquecidos mediante rasgos pictóricos de raigambre aragonesa, como queda corroborado en los dos conjuntos pictóricos conservados en el Museo de Arte Sacro ubicado en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda. Son dos conjuntos sitos en la capilla de Nuestra Señora del Moncayo, abierta en el lateral del Evangelio, y convertidos en único resto de sendos retablos desmembrados.

El primero, profusamente restaurado en los años noventa, funcionó como predela de un retablo de pequeñas dimensiones al articularse en cinco encasamientos (separados mediante columnillas en origen sustentantes de cinco arco rebajados perdidos) que albergan sendas escenas concernientes a la Pasión de Cristo: de izquierda a derecha, la *Santa cena* en unión al *anuncio de la traición de Judas*, la *Oración en el huerto*, la *Misa de San Gregorio*, la *Flagelación de Cristo* y *Cristo camino del Calvario* (**fig. 24**). De cronología ya avanzada dentro del siglo XV (ca. 1480-1490), los interrogantes en torno a su autoría alumbraron un importante debate sobre su concepción estilística. A Taracena y Tudela, quienes advirtieron el fuerte arraigo aragonés de la citada predela⁴⁶¹, habría que sumar la aportación que hiciera Lacarra Ducay, quien no ve fácil adscribirla “a alguno de los talleres que por aquel tiempo trabajaban en el valle del Ebro o en sus inmediaciones” aun observando conexiones con el retablo de San Miguel Arcángel de Tabuena⁴⁶².

El segundo conjunto pictórico, también en forma de gran bancal, lo integran seis tablas convertidas en único testimonio de un retablo dedicado a la vida de la Virgen María como en origen señaló Post⁴⁶³ y después secundaron Lacarra Ducay y Yarza Luaces⁴⁶⁴. Las tablas

⁴⁶¹ TARACENA AGUIRRE/TUDELA DE LA ORDEN (1997), p. 253.

⁴⁶² EXPOSICIÓN (1997a), p. 212 (ficha redactada por Lacarra Ducay).

⁴⁶³ La posibilidad de que dichas tablas conformasen en origen el cuerpo de un retablo desaparecido fue expuesta por POST (1941), vol. VIII, part 2, pp. 234 y 236, nota n.º 1. El autor consideró inusual la disposición de la *Piedad* al final de la predela, siendo lo más habitual localizarla en el centro de la misma.

⁴⁶⁴ EXPOSICIÓN (1997a), p. 186 (ficha redactada por Lacarra Ducay); EXPOSICIÓN (2000), p. 222 (ficha redactada por Yarza Luaces).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

que lo formaban fueron reensambladas con el objeto de ser usadas como banco del retablo barroco de Nuestra Señora del Pópulo⁴⁶⁵. Este proceso condujo a una predela articulada en seis encasamientos (separados mediante finos pilares en los que apoyan arcos rebajados con dentellones en el intradós) que cobijan sendas escenas relativas a la vida de la Virgen: de izquierda a derecha, la *Anunciación*, la *Visitación*, el *Nacimiento de Cristo*, la *Epifanía*, la *Presentación del Niño Jesús en el Templo* y la *Piedad*. El fuerte arraigo de componentes pictóricos aragoneses en Ágreda fue tenido en cuenta por Lacarra Ducay al relacionar las tablas de la vida de la Virgen María con la escuela zaragozana de fines del siglo XV (1485-1505) y al atribuir las al pintor Miguel Jiménez o Ximénez⁴⁶⁶, natural del término de Pareja (Guadalajara) y afincado en Zaragoza, lugar donde desarrolló su actividad pictórica entre 1462 y 1505. La citada propuesta está en línea con las de Gudiol Ricart y Camón Aznar⁴⁶⁷.

La coyuntura político-económica que distinguió a **Berlanga de Duero** como uno de los municipios más importantes del territorio soriano a finales del siglo XV quedó corroborada en el engrandecimiento del templo de Nuestra Señora del Mercado, no en vano fue elevado a rango de colegiata mediante la bula expedida por el Papa León X el 16 de junio 1514⁴⁶⁸, así como en la presencia de destacados miembros nobiliarios e influyentes componentes del cabildo eclesiástico. Entre ellos, habría que recalcar la personalidad del bachiller don Pedro González de Aguilera, quien fuera arcipreste de Berlanga, canónigo de Sigüenza, inquisidor y visitador penitencial. La posición social que distinguió a don Pedro González de Aguilera como un componente destacado de la iglesia soriana le reportó un reconocido prestigio y un

⁴⁶⁵ De esta ubicación no solo se hacen eco Lacarra Ducay y Yarza Luaces en las referencias bibliográficas ya citadas sino también CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 122.

⁴⁶⁶ La interpretación realizada por parte de Lacarra Ducay se fundamenta en las similitudes existentes, en base al tratamiento monumental de las figuras, a los pliegues acartonados y a tipos humanos caracterizados por su robustez y plenitud física (CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 126), entre las tablas que conforman la predela de Ágreda con las obras atribuidas al pintor Miguel Jiménez: la pintura de la *Visitación* presentaría similitudes con la situada en el retablo del templo de Santiago y San Miguel Arcángel de Luna (Zaragoza), obra atribuida a Miguel Jiménez; los tres Reyes Magos y el anciano Simeón representados en la *Presentación del Niño Jesús en el Templo* serían fisonómicamente análogos a los apóstoles y profetas emplazados en el retablo de la Santa Cruz de Blesa (Teruel). Vid. EXPOSICIÓN (1997a), p. 189 (ficha redactada por Lacarra Ducay).

⁴⁶⁷ GUDIOL RICART (1955), p. 309 y CAMÓN AZNAR (1966), p. 543.

⁴⁶⁸ GARCÍA SÁNCHEZ (1964), p. 60.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

nivel adquisitivo lo suficientemente alto como para impulsar y reforzar su condición como mecenas de las artes, consideración que le llevó a sufragar el excelso retablo de *Santa Ana* (ca. 1494) (**fig. 25**) que preside la capilla de patronato familiar localizada en el costado del Evangelio, junto al crucero, de la citada colegiata de Berlanga de Duero⁴⁶⁹. Refrendado su mecenazgo mediante el escudo del linaje sito en el guardapolvo⁴⁷⁰ y mediante una extensa inscripción que recorre la viga de apoyo⁴⁷¹, el retablo de *Santa Ana* lo componen seis tablas ordenadas en tres calles, siendo más ancha la central, que, en su zona baja, presenta el tema de *Santa Ana acompañada de la Virgen María con el Niño*, y en la alta, un *Calvario*. Las escenas colaterales, de abajo hacia arriba, son: la *Aparición del arcángel San Gabriel a San Joaquín* y la *Presentación de la Virgen en el Templo* en la calle izquierda; el *Encuentro en la Puerta Dorada* y la *Expulsión de San Joaquín del Templo* en la calle derecha. Además, señalar que el conjunto se asienta sobre una predela compuesta por cinco encasamientos: de izquierda a derecha, las *santas Librada y Quiteria*, *San Pedro*, *Jesucristo como Varón de Dolores*, el retrato del donante con *San Pablo* y las *santas Catalina y Bárbara*.

La inscripción no aporta dato alguno sobre la identidad del pintor, un hecho que alumbró distintas propuestas: mientras García Sánchez lo relaciona con el Maestro de Segovia⁴⁷², Gudiol Ricart y Martínez Frias⁴⁷³ lo atribuyen al Maestro de los Balbases (se estima que desarrolló su actividad pictórica en las dos últimas décadas del siglo XV)⁴⁷⁴. Sin embargo, las numerosas obras atribuidas a este artista, definido por Gudiol Ricart en base a su posible intervención en el retablo de *San Esteban* de Los Balbases (Burgos), y las divergencias que ello plantea⁴⁷⁵ hacen que sea difícil aquilatar su personalidad, en ocasiones definida, como

⁴⁶⁹ EXPOSICIÓN (1997a), p. 183 (ficha redactada por Cerrillo Rubio).

⁴⁷⁰ El guardapolvo también recoge el escudo real, el del cardenal Mendoza y el de la familia Velasco-Tovar.

⁴⁷¹ “El reverendo señor bachiller Pedro González Aguilera, arcipreste de esta villa, canónigo de la ciudad de Sigüenza, inquisidor de la herética pravedad, visitador penitencial. En el año del señor de mil cuatrocientos noventa y cuatro”. Vid. EXPOSICIÓN (1997a), pp. 183-184 (ficha redactada por Cerrillo Rubio).

⁴⁷² El retablo presenta semejanzas estilísticas con las obras atribuidas al Maestro de Segovia, semejanzas que radicarían en la “composición reposada, forma pulida o gestos poco acusados”. Vid. GARCÍA SÁNCHEZ (1964), p. 123.

⁴⁷³ GUDIOL RICART (1955), p. 366

⁴⁷⁴ SILVA MARTORO (1990), p. 506.

⁴⁷⁵ *Idem*, pp. 421, 506 y 558.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

hizo Cerrillo Rubio con el retablo de *Santa Ana*, mediante el término genérico de círculo del Maestro de los Balbases⁴⁷⁶.

De igual manera que Berlanga de Duero, **Almazán** disfrutó de un periodo bajomedieval singular, caracterizado por la frecuente presencia de los Reyes Católicos que según parece contribuyó al enaltecimiento del término y a la prosperidad de un mecenazgo artístico que participó de propuestas pictóricas imperantes. En semejante contexto habría que entender la llegada a la localidad de dos pinturas con efigies de santos en la actualidad conservadas en dependencias del ayuntamiento. El pequeño tamaño de las pinturas y la especificidad de la iconografía representada por ambas caras (a saber, *San Francisco de Asís* y *San Bernardino de Siena* en el exterior; *Santa Isabel de Hungría* y *San Pedro*, que aludirían a la adhesión de la iglesia de Roma a la renovada espiritualidad franciscana, en el interior)⁴⁷⁷ sugerirían su realización en el marco de un encargo privado relacionado, a buen seguro, con la piedad religiosa suscitada por los franciscanos. La señalada piedad alentó una obra estilísticamente semejante, en cuanto al protagonismo otorgado a la grisalla policroma en la confección de las peanas sobre las que se disponen tanto *San Francisco de Asís* como *San Bernardino de Siena* o al tratamiento pictórico mediante un variado juego de texturas, a la *Anunciación* del tríptico de Jan Crabbe (1470) de Hans Memling (1435-1494). Es a al referido autor al que Muntada Torrellas atribuye las tablas de Almazán (ca. 1480-1494)⁴⁷⁸.

Las propuestas pictóricas hispanoflamencas también arraigaron en núcleos de población secundarios como Rebollar o Gallinero. Por lo que a Rebollar respecta, su templo, dedicado a San Andrés Apóstol, tuvo, hasta su traslado al Museo Diocesano de la concatedral de San Pedro de Soria, una interesante tabla que representa a *San Blas* obispo caracterizado con los

⁴⁷⁶ EXPOSICIÓN (1997a), p. 183 (ficha redactada por Cerrillo Rubio).

⁴⁷⁷ EXPOSICIÓN (2009), pp. 430- 438 (ficha redactada por Muntada Torrellas). La extensión del programa pictórico por ambas caras supuso que las tablas mencionadas fueran consideradas como las alas de un tríptico desaparecido. Este tríptico, a juzgar por la interpretación de Muntada Torrellas, pudo haber encerrado, al casar perfectamente con el programa franciscano mencionado, una representación de la *Virgen con el Niño*, tema hacia el que los frailes mendicantes fueron fieles devotos. Vid. MUNTADA TORRELLAS (2010), p. 244.

⁴⁷⁸ EXPOSICIÓN (2009), pp. 432-436 (ficha redactada por Muntada Torrellas).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

atributos que distinguen su condición episcopal: la mitra, el báculo y un atavío constituido por el alba y la capa pluvial⁴⁷⁹. Por otra parte, en Gallinero, su iglesia, consagrada a Nuestra Señora del Rosario, conserva una tabla protagonizada por *Santiago en la batalla de Clavijo* (su diseño garantiza su correcta y adecuada inserción en un arcosolio emplazado en el lado de la Epístola de la iglesia)⁴⁸⁰. Su iconografía deja entrever al Santo empuñando una espada con la mano derecha y sosteniendo un estandarte con la izquierda, al tiempo que cabalga sobre un caballo que pisa un grupo de vencidos. Flanqueando a dicha efigie de *Santiago* el autor sitúa a las santas *Lucía* a la izquierda y *Catalina de Alejandría* a la derecha.

⁴⁷⁹ La pintura de *San Blas obispo* presenta analogías estilísticas con la tabla de *Santa Ana y la Virgen Niña* también procedente del Rebollar y conservada, de igual forma, en la concatedral de Soria, y con una segunda tabla de la ermita de la Soledad del mismo núcleo. Las mencionadas semejanzas sugerirían la correspondencia de las tras tablas a un mismo conjunto pictórico. Vid. EXPOSICIÓN (2009), pp. 385-386 (ficha redactada por Domínguez Burrieza).

⁴⁸⁰ VV.AA. (1989), t. I, p. 248; EXPOSICIÓN (2009), p. 387 (ficha redactada por Fiz Fuertes).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.



Fig. 1- Juan Rodríguez de Toledo. Retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 2- Jorge Inglés. *Retablo de San Jerónimo*. © Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



Fig. 3- Maestro de San Ildefonso. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Musée du Louvre. Paris.



Fig. 4- Maestro de San Ildefonso. *San Luis obispo de Tolosa*. © Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Figs. 5 y 6- Maestro de San Ildefonso. *San Atanasio y Santiago el Mayor y San Andrés* © Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.



Fig. 7- Maestro de Manzanillo. *Santo Entierro*. Iglesia de los santos Justo y Pastor de Manzanillo (Valladolid).



Fig. 8- Maestro de Osma. *Retablo de San Miguel*. Museo Catedralicio y diocesano de Valladolid.



Fig. 9- Maestro de Osma. *San Pedro*. Iglesia de San Pedro de Langayo (Valladolid).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

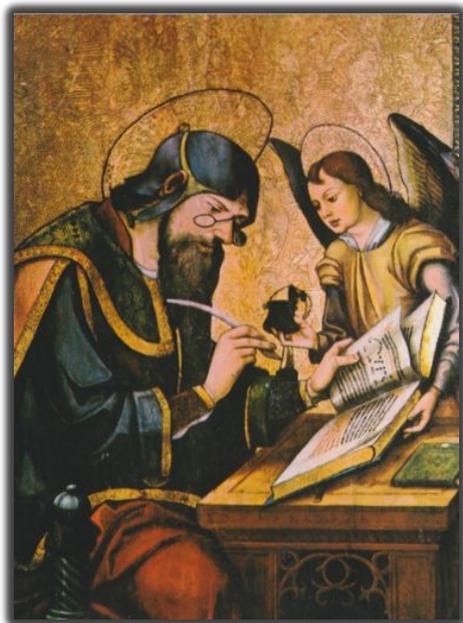


Fig. 10- Maestro de Portillo. *San Mateo*.
Retablo procedente de La Seca. Museo
Diocesano y Catedralicio de Valladolid.



Figs. 11 y 12- Maestro de la Colección Pacully. *San Leandro* y *San Isidoro de Sevilla* (retablo del canciller Sánchez de Logroño). © Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

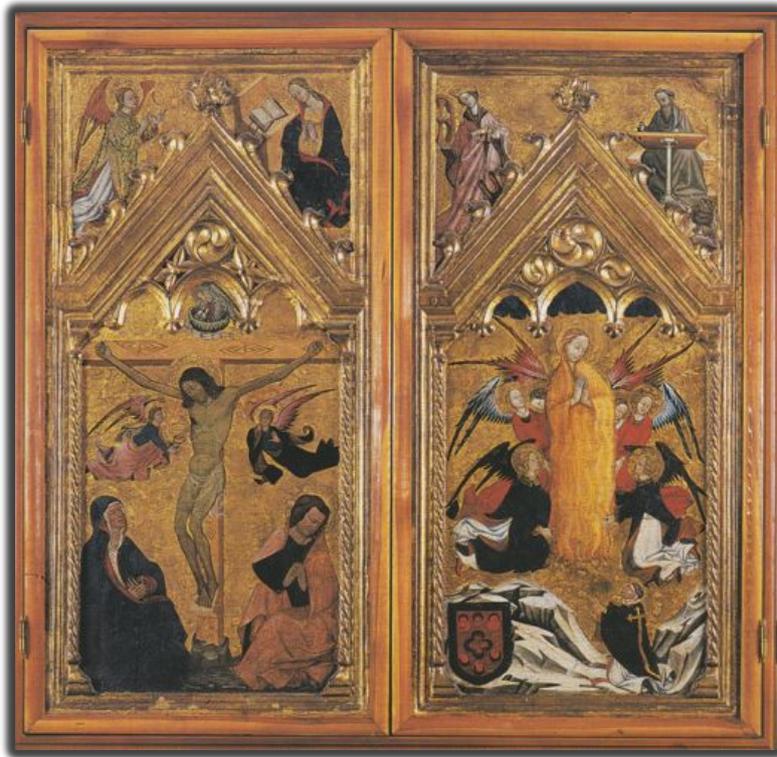


Fig. 13- Juan Fernández. *Diptico del Crucificado y de la Magdalena*. Ayuntamiento de Cuéllar (Segovia) (foto: EXPOSICIÓN (2003a), p. 180 (ficha redactada por Piquero López).

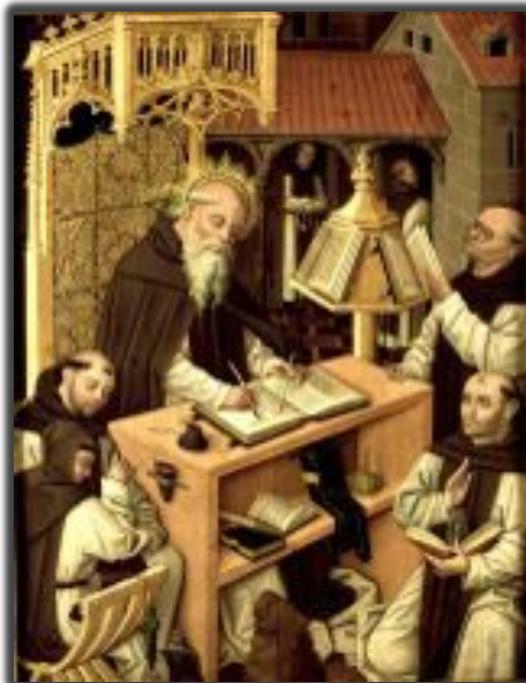


Fig. 14- Maestro del Parral. *San Jerónimo en el Scriptorium*. © Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



Fig. 15- Maestro de las Once Mil Vírgenes.
Imposición de la casulla a San Ildefonso. Iglesia
de San Martín de Segovia.



Figs. 16 y 17- Maestro de los Claveles. *Natividad* y *Huida a Egipto*. Iglesia de San Vicente de Pelayos
de Arroyo (Segovia).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.

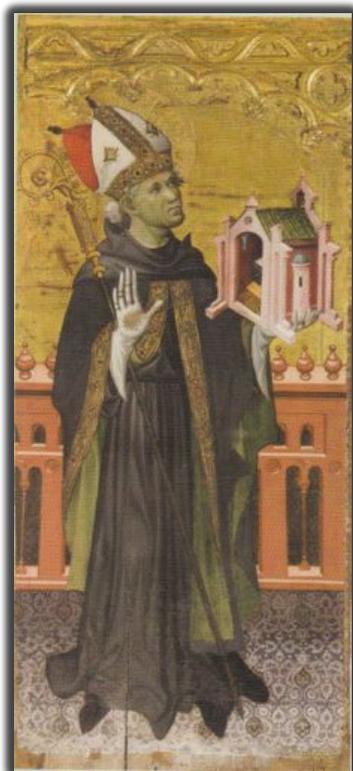


Fig. 18- Maestro de los Claveles. *Piedad*.
Iglesia de San Miguel de Segovia.



Fig. 19- Maestro de los Luna. Retablo
de los santos Cipriano y Cornelio de
la iglesia parroquial El Muyo
(Segovia).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



Figs. 20 y 21. Gonçal Peris (atribución). *San Agustín y Santo Domingo de Guzmán*. Tablas pertenecientes al antiguo retablo de la Catedral de El Burgo de Osma. Museo de la Catedral de El Burgo de Osma (foto: EXPOSICIÓN (2009), p. 356 (ficha redactada por Gutiérrez Baños).



Fig. 22- Autoría anónima. *Trinidad como "Trono de Gracia"*. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda (Soria) (foto: EXPOSICIÓN (1997a), p. 163 (ficha redactada por Lacarra Ducay).

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN LAS PROVINCIAS A ESTUDIAR.



Fig. 23- Maestro de Osma. *Imposición de la casulla a San Ildefonso* del retablo epónimo. Museo Catedralicio de El Burgo de Osma (Soria) (foto: EXPOSICIÓN (1997a), p. 193 (ficha redactada por Caamaño Martínez).



Fig. 24- Autoría anónima. Predela con escenas concernientes a la Pasión de Cristo. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda (Soria) (foto: EXPOSICIÓN (1997a), p. 211(ficha redactada por Lacarra Ducay).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

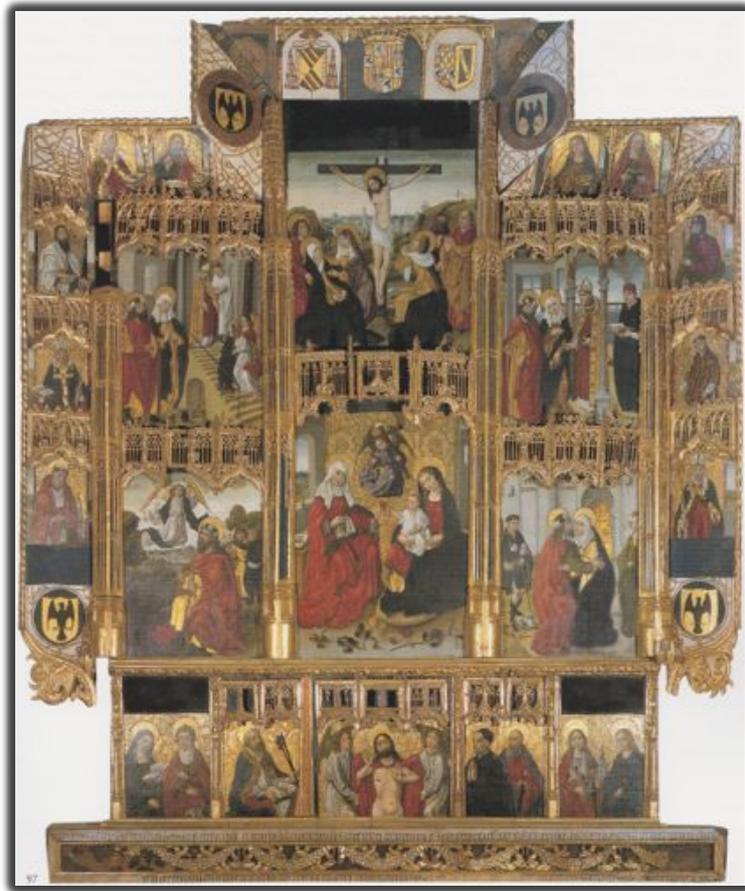


Fig. 25- Seguidor del Maestro de Los Balbases (atribución). *Retablo de Santa Ana*. Colegiata de Santa María del Mercado de Berlanga de Duero (Soria) (foto: EXPOSICIÓN (1997a), p. 185 (ficha redactada por Cerrillo Rubio).

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO
ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

**3.- LA PINTURA MURAL EN SU
CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y
DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS
CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Siendo la pintura mural de época tardogótica analizada en el presente trabajo indudable demostración del paulatino proceso de marginalización en el que se vio inmersa la referida manifestación pictórica a la largo de la Edad Media⁴⁸¹, cabe mencionar que todo conjunto mural, aun habiendo sido pintado por un autor de escasa habilidad técnica para un núcleo o un término secundario, debía de adecuarse a directrices concretas alusivas a su disposición en el marco de un templo. Si bien en la actualidad, a consecuencia del alejamiento existente con respecto a la mentalidad religiosa medieval, pudiera considerarse que la decoración de los muros y de los pilares de los templos se hacía de un modo espontáneo o improvisado, lo cierto es que la representación y el desarrollo de los programas iconográficos se ajustaba a un planteamiento previo, pues como afirma Barrón García, el espacio de las iglesias “no es indiferente”⁴⁸². En este punto, el autor aboga porque la organización del programa pictórico se supeditaba, principalmente, a la existencia de una jerarquía espacial. Siendo cierta dicha particularidad, que el autor ejemplifica diciendo que el repertorio pictórico prioritario solía localizarse en la cabecera de las iglesias y, en concreto, debido a que la gran mayoría de los conjuntos murales que él estudia se sitúan en edificios de factura románica, en las bóvedas de cascarón absidal⁴⁸³, habría que señalar que la situación de una obra pictórica en el marco de un edificio estaba vinculada a la funcionalidad a él asignada por la mentalidad popular.

Será esta última singularidad la que desarrollaré en el presente apartado, un punto que se acometerá mediante el análisis del marco arquitectónico a fin de comprender los diferentes tipos de fábricas que sirven de soporte a las obras. A ello habría que añadir la identificación y estudio de las principales ubicaciones de los murales en los edificios religiosos (capillas mayores, pilares y muros laterales, altares secundarios, capillas privadas, claustros, pórticos o sepulcros), un apartado en el que profundizaré en las particularidades tanto iconográficas como funcionales de los programas pictóricos, realizando, asimismo, una aproximación a los distintos procesos que han motivado la ruptura del binomio localización-funcionalidad.

⁴⁸¹ Como subrayaré en la conclusión, el citado proceso de marginalización no puede ser un a priori, pues hay que considerar que en este instante Nicolás Florentino realiza el magnífico Juicio final de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la catedral vieja de Salamanca, Nicolás Francés pinta la decoración pictórica mural de la catedral de León o Gherardo Starnina participa en el ornato de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo.

⁴⁸² BARRÓN GARCÍA (1998), p. 89.

⁴⁸³ *Ibidem*.

3.1.- El marco arquitectónico de los conjuntos murales de época tardogótica.

3.1.1.- Edificios románicos.

De la detenida contemplación de los conjuntos murales de cronología tardogótica objeto de estudio se constata que la inmensa mayoría de los mismos se encuentran en edificios en origen erigidos de acuerdo a convenciones estructurales románicas, usualmente concretadas en construcciones de una única nave cubierta con armadura lúnea rematada por un ábside semicircular y galería porticada, generalmente adosada al costado meridional de las fábricas templarias. Con todo, la mayor parte de los edificios románicos concebidos de acuerdo a la planta descrita se ubican, con la salvedad de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero y del templo parroquial de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, en núcleos apartados y secundarios adscritos a las actuales provincias de Segovia y de Soria⁴⁸⁴. Dicha condición pudiera justificar que las poblaciones señaladas, carentes de una elevada presión demográfica, no solo no tuvieran los recursos económicos suficientes como para sustituir el edificio románico primigenio por uno nuevo acorde a nuevas propuestas estructurales, sino que tampoco se recurriera, dado su elevado costo, a retablos muebles como instrumento de expresión de los requerimientos piadosos y devocionales de los feligreses. De esta manera bien pudiera entenderse que en estas iglesias continuara mayoritariamente prevaleciendo la pintura mural (existen ejemplos en los que un retablo mueble contemporáneo completaba el mensaje transmitido por el conjunto mural) en un instante en el que la citada manifestación pictórica había perdido su antaño papel de liderazgo⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Mientras que en la actual provincia de Segovia pudieran citarse la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos y la iglesia de Santa Marina de Sacramenia, en el actual término provincial soriano convendría, asimismo, anotar la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar, la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales, la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo, la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil, la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Matanza de Soria, la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla, el templo de San Martín de Rejas de San Esteban, las iglesias de Nuestra Señora del Rivero, San Esteban y San Miguel de San Esteban de Gormaz y la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz.

⁴⁸⁵ Esta circunstancia, también se aprecia, aunque de una manera más extrema, en la comarca de Valdeolea, donde las singularidades orográficas que imponía el referido territorio propiciaron la menor permeabilidad de las propuestas artísticas más avanzadas.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Aunque en muchos casos la originaria volumetría románica se ha visto trastocada como consecuencia de reformas o adiciones estructurales acometidas en época moderna, contexto en el que habría que distinguir diferentes modalidades de actuaciones⁴⁸⁶, convendría señalar que en la mayoría de las ocasiones las capillas mayores románicas se han preservado y, por ende, también lo ha hecho el programa pictórico a ellas adherido. Al respecto, cabría anotar que la gran mayoría de los conjuntos murales tardogóticos objeto de estudio se concentran bien en el hemiciclo o en la bóveda de cascarón absidales o bien en ambas superficies. De entre los programas pictóricos que se localizan únicamente en la bóveda de cuarto de esfera absidal pueden citarse las pinturas murales del templo de San Miguel de Reoyo de Peñafiel [cat. 11, il. 113], de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria [cat. 37, il. 401], de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419] y de la iglesia desgraciadamente desaparecida de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425 y 426], siendo muy escasos los ejemplos de repertorios pictóricos murales ubicados únicamente en el hemiciclo absidal: los conjuntos murales del templo de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 243] y de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431]. Por último, señalar que también existen templos en los que las pinturas murales se extienden tanto por el hemiciclo como por la bóveda de cuarto de esfera absidales: a saber, las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17], el programa pictórico de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 297] y el conjunto mural de la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz [cat. 46, il. 477]⁴⁸⁷.

Amén del hemiciclo y de la bóveda de cascarón absidales, convendría también señalar la consideración de los muros del tramo recto presbiterial y de la bóveda de cañón que cubre

⁴⁸⁶ De entre las reformas acometidas en época moderna hay que distinguir entre: las iglesias que únicamente preservan la cabecera románica a consecuencia de la completa sustitución de la nave primitiva (la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, el templo de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, la iglesia de Santa Marina de Sacramenia, la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria y la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz), los templos que no han conservado su cabecera originaria (la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil) y los edificios que han sido testigo de la duplicación del cuerpo de naves mediante la realización de un nueva o la incorporación del espacio en origen perteneciente a la galería porticada (a saber, la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar o la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales).

⁴⁸⁷ Cabe señalar que el repertorio pictórico dispuesto en el semicilindro absidal de la iglesia parroquial de San Pedro de Villanueva de Gormaz es meramente decorativo.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

dicho ámbito como superficies adecuadas para alojar decoración pictórica mural. Por lo que al primer caso respecta y, al margen de la decoración a base de volúmenes geométricos que tapiza los muros del presbiterio del templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 367], cabría mencionar las pinturas murales del templo de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 355], de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 413] y del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431]. Por otro lado, del segundo caso pueden citarse las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 343 y 346] y las ya citadas pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 356]⁴⁸⁸.

Además de las capillas mayores, también existen programas pictóricos emplazados en el paramento frontero al acceso meridional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 282], del templo de la Asunción de Nuestra Señora de de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 369], del templo de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 386], así como del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 38, ils. 408 y 410]. En ocasiones, el pórtico que antecedió dicho acceso era interiormente ornamentado como así se desprende de la galería porticada de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 28, il. 293].

Si la gran mayoría de los conjuntos de época tardogótica recogidos en el presente trabajo de investigación se ubican en el interior de edificios originariamente concebidos de acuerdo a los cánones estructurales ya descritos, existen obras pictóricas ubicadas en construcciones románicas de distinta tipología. Al respecto, habría que señalar la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, templo que presenta una singular planta poligonal de doce lados rematada por una cabecera tripartita y que aún conserva en su interior un interesante programa pictórico en su mayor parte arrancado de la llamada capilla del *Lignum crucis* [cat. 30, ils. 316-328]. En el

⁴⁸⁸ En este punto convendría valorar la posibilidad de que las pinturas murales se conserven solo en una zona y no en otra, donde sí que existieron en origen. A este respecto, por lo que a las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar se refiere, cabría indicar la originaria existencia de vestigios pictóricos en el paramento septentrional del tramo recto presbiterial y en la bóveda de cascarón absidal de la capilla mayor de la fábrica templaria (ORTEGO Y FRÍAS (1985), pp. 335-336 y GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 363-364). Asimismo, no es posible saber con certeza, dada la ausencia de documentación que lo certifique, si las pinturas murales del templo de San Pedro de Bocigas de Perales también se extienden, al margen de por el paramento del tramo recto presbiterial y por la bóveda que cubre este espacio, por el hemiciclo y la bóveda de cuarto esfera absidales.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

referido punto, también habría que considerar la concatedral de San Pedro de Soria, edificio del que actualmente tan solo se conserva de su fábrica primigenia parte de su claustro, cuya panda oriental aún conserva vestigios pictóricos objeto de interés [cat. 45, il. 466]. Tampoco cabría olvidar la iglesia de Santa María de de Wamba, construcción que presenta un cuerpo románico de tres naves en cuyo paramento septentrional se abren un arcosolio que contiene ornamentación pictórica de cronología tardogótica [cat. 18, il. 208] y un vano que permite el acceso a una serie de estancias entre las que se encuentra una capilla situada en el lateral septentrional de la cabecera [cat. 17, il. 192]. Dicha capilla presenta, como se verá de una forma más pormenorizada en la ficha de catálogo correspondiente, un programa pictórico vinculado, como también sucede con el que fuera representado en el semicilindro y en la bóveda de cascarón absidales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, con la orden del hospital de San Juan de Jerusalén. Si bien el referido templo de Fresno el Viejo será debidamente considerado en el apartado dedicado al estudio de los edificios de factura mudéjar, el hecho de que la capilla mayor fuera mayoritariamente erigida en material pétreo “reproduciendo los tipos de la arquitectura románica derivada de modelos del Camino de Santiago”⁴⁸⁹ y que, por consiguiente, las pinturas murales se dispongan sobre su superficie de un modo análogo a como lo hacen los programas pictóricos en las cabeceras de edificios estrictamente románicos son factores que me llevarán a estimar el repertorio pictórico aquí representado en el apartado dedicado a las capillas mayores románicas.

3.1.2.- Edificios góticos.

Aunque la gran mayoría de los conjuntos murales tardogóticos contenidos en el presente trabajo se sitúan bien en templos de factura románica, o bien en miembros arquitectónicos y superficies murarias en origen pertenecientes a edificios de análoga catalogación estilística, habría que señalar la existencia de programas pictóricos localizados en construcciones o en elementos estructurales de tipología gótica. Siguiendo el orden de exposición que adopté en el apartado previo, estimo conveniente señalar que algunas de las obras pictóricas recogidas en el presente estudio tienen como soporte murario superficies en origen correspondientes a

⁴⁸⁹ CASTÁN LANASPA (2006), p. 70.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

humildes fábricas erigidas en núcleos de población secundarios bajo preceptos estructurales góticos. La citada circunstancia, nada extraña debido a la marginal condición que distinguió a la pintura mural en época tardogótica, se aprecia, por ejemplo, en las iglesias parroquiales de San Esteban Protomártir de Amusquillo y de San Bartolomé de Fompedraza, ambas sitas en el actual término provincial vallisoletano. Con todo, de la originaria volumetría gótica de ambos templos, a buen seguro compuesta por un nave cubierta con una armadura lúnea y rematada por una capilla única y plana cubierta con una bóveda de crucería simple⁴⁹⁰, no se ha conservado más que la mencionada cabecera debido a la total sustitución del primitivo cuerpo de ambas iglesias por uno nuevo construido en época moderna. La conservación de las capillas mayores ha permitido, junto a la colocación de retablos muebles y al revoco de los paramentos internos, la preservación de las pinturas murales que fueran concebidas para un ámbito cuya divergente articulación al existente en las iglesias románicas determina una divergente extensión y concepción del programa iconográfico. Frente a lo acontecido en las iglesias de factura románica, donde el repertorio pictórico se extendía principalmente por el hemiciclo y la bóveda de cascarón absidales, existiendo un programa iconográfico concreto para cada una de las dos superficies (en especial, para la última), la planta cuadrangular que distingue a la cabecera de los templos góticos prácticamente reducía el espacio susceptible de servir como soporte al mural bien a un paramento lateral, como en las pinturas murales del templo de San Esteban Protomártir de Amusquillo [cat. 3, il. 12], o bien, siendo mucho más habitual, al paramento testero, como en el conjunto mural del templo de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31]⁴⁹¹. Además de los muros que delimitan las capillas mayores

⁴⁹⁰ El mencionado modelo, también dado en las iglesias parroquiales de Manzanillo y de Cogeces de Íscar, fue el más primitivo (siglo XIII), retomándose entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI en iglesias de comunidades religiosas masculinas, como en el templo del monasterio de los jerónimos de la Arnedilla y, en particular, en templos de comunidades religiosas femeninas: Santa Clara, La Concepción y Santa Isabel en la ciudad de Valladolid; Santa Clara y Santa María la Real en Medina del Campo, Santa Clara de Tordesillas y Santa Clara de Villafrechós. El uso de dicha planta, a la que como he señalado corresponderían las iglesias de San Esteban Protomártir de Amusquillo y de San Bartolomé de Fompedraza, pudo deberse a la existencia de una feligresía no muy abundante o a la escasez de recursos económicos. Vid. CASTÁN LANASPA (1998), p. 61.

⁴⁹¹ En este punto convendría señalar la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia), un templo estructurado en dos naves que rematan en testero plano. De las dos naves en que se articula, el primer tramo de la nave de la Epístola, de planta cuadrangular y cubierto con una bóveda de crucería simple, alberga un amplio programa iconográfico que se extiende tanto por el paramento testero y meridional como por la ya citada bóveda de crucería que cubre dicho espacio. Vid. BARÓN GARCÍA (1998), pp. 165-172.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

de los templos góticos, cabría también señalar que las bóvedas de crucería que cubren estos espacios fueron, en ocasiones, estimadas como idóneos soportes para ubicar ornamentación pictórica mural. Como ejemplo de lo mencionado, puesto que las bóvedas de crucería de los templos de Amusquillo y de Fompedraza no pueden ser tenidas en cuenta (la primera está camuflada tras una capa de pintura monocroma y la segunda está ornada con una imitación de un despiece de sillería en rojo), pudiera considerarse la bóveda de crucería estrellada que cubre el presbiterio de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia)⁴⁹².

Más allá de la existencia de conjuntos murales tardogóticos en la bóveda y en los muros definidores de las capillas mayores de templos góticos, cabría también considerar el enorme inconveniente derivado de la íntegra destrucción de la nave única en que, según parece, se estructuraban ambas iglesias. Esta circunstancia, también observable en edificios de factura románica, como en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero o en el templo de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, propicia que, en efecto, sea difícil constatar si, como en la capilla del hospital de la Magdalena del núcleo segoviano de Cuéllar [cat. 20, il. 223], existió de forma primigenia algún motivo iconográfico en los muros delimitadores de la única nave en que ambas iglesias debieron de articularse. Tampoco puede saberse con seguridad si, como en la iglesia de la Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos, existió algún arcosolio decorado con pinturas murales [cat. 9, il. 92], debiendo de descartar, a mi juicio, dada la sencilla condición de ambas iglesias, la primigenia presencia de alguna capilla privada generalmente adosada a edificios religiosos de primera categoría: la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 124]. Asimismo, en el cenobio cisterciense de Santa María de Huerta, un edificio erigido de acuerdo a parámetros estructurales protogóticos, la capilla dedicada a la Magdalena, una de las capillas de la cabecera de la estructura originaria, está ornada con pinturas murales [cat. 44, il. 445].

La presencia de conjuntos murales de época tardogótica en capillas privadas constata la confianza que hacia esta manifestación pictórica continuaron teniendo ciertos miembros del estamento nobiliario y eclesiástico de la época. En este punto también habría que señalar el

⁴⁹² MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 220-223.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

hecho de que la curia de la catedral oxomense promoviera en el siglo XV la realización del interesante conjunto mural dispuesto en el fondo del arcosolio abierto en el muro occidental del brazo norte del crucero gótico de la catedral de Santa María de la Asunción de El Burgo de Osma. Resulta curioso el hecho de que el estamento eclesiástico no encomendara, como ya hizo con el retablo mayor, la ejecución de algún conjunto pictórico sobre tabla en el que se ilustrara, como lo hace la pintura mural, uno de los milagros más populares de San Pedro de Osma, aquel por el que este se incorpora de su lecho fúnebre con el objeto de expulsar al obispo simoníaco Juan Téllez [cat. 35, il. 378]⁴⁹³.

3.1.3.- Edificios mudéjares.

A la hora de abordar el estudio del punto que aquí comienza convendría tener en primer lugar en cuenta que la expresión mudéjar ha sido habitualmente utilizada en el ámbito de la arquitectura para designar a aquellos edificios que funden elementos propios tanto del estilo románico como gótico con componentes originarios del arte hispanomusulmán. Si bien este término implica, como advierte el libro *Rutas del mudéjar en la provincia de Valladolid*, el empleo de materiales pobres como el ladrillo, la madera o el yeso⁴⁹⁴, el profundo y dilatado debate historiográfico del que ha sido objeto esta expresión ha propiciado que hoy en día se prefiera utilizar, al estimarse terminológicamente más apropiado, el de albañilería románica o románico de ladrillo y el de albañilería gótica o gótico de ladrillo. El determinismo físico derivado bien de la carencia de piedra o bien de la ausencia de material pétreo idóneo para ser sometido a una perfecta labor de escuadrado en sillares regulares pudiera, en parte, justificar un fenómeno artístico cuya razón de ser se asentaría en la utilización de materiales que solían encontrarse al pie de obra facilitando con ello el rápido proceso constructivo de los templos⁴⁹⁵. Los factores anotados permiten entender que la gran mayoría de los templos mudéjares incluidos en el presente trabajo se localicen en dos áreas geográficas específicas, dos zonas en la que se manifiesta una notable carencia de material pétreo: en primer lugar, la Tierra de Pinares, que comprende el amplio territorio suroccidental de la actual provincia

⁴⁹³ LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA (1724), fol. 56.

⁴⁹⁴ DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 18.

⁴⁹⁵ VALDÉS FERNÁNDEZ (1994), pp. 28-30.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

vallisoletana y la zona noroccidental de la actual término segoviano⁴⁹⁶ y, en segundo lugar, Tierra de Campos, un vasto territorio que se extiende por los actuales términos provinciales de Palencia, Zamora y León del que forma parte el ámbito noroccidental de la provincia de Valladolid⁴⁹⁷.

Son las características arriba anotadas imprescindibles para comprender el desarrollo de un fenómeno artístico cuya adopción en el templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo vino motivada por la singular coyuntura existente en los inicios de la construcción de dicho edificio. Fue, según Pérez Monzón y Castán Lanaspá, la activa implicación de la población de Fresno el Viejo en las cruentas disputas fronterizas que en la segunda mitad del siglo XII enfrentaron a Castilla y a León la principal responsable de la detención de la iglesia pétreo que por aquel entonces se estaba levantando y de la lenta continuación del referido proyecto en ladrillo hasta, a buen seguro, comienzos del siglo XIII⁴⁹⁸. En efecto, en el instante en el que las obras del templo pétreo se interrumpieron apenas se había construido el arranque de las naves y parte de los muros perimetrales de la triple cabecera semicircular de un edificio que presenció la terminación en ladrillo tanto de los tres ábsides pétreos como de las tres naves en que se estructura el cuerpo de una iglesia que respondería al tipo de albañilería románica o románico de ladrillo en función de la nueva terminología empleada por Castán Lanaspá⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Al margen de los edificios religiosos de Olmedo y de su entorno (la iglesia de San Miguel y los restos de la iglesia de San Juan y del monasterio de Santa María de la Mejorada), del templo de Santa María de Íscar o de la iglesia de San Miguel de Aldea de San Miguel, habría que señalar, en territorio vallisoletano, las iglesias de de San Pedro y de Santiago de Alcazarén, así como de San Juan y de Santa María de Mojados. Por su parte, en territorio segoviano cabría indicar, dado que será objeto de estudio, la iglesia de San Esteban de Cuellar.

⁴⁹⁷ Asimismo, como bien se constata en la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos y en la iglesia de San Miguel Villalón de Campos, erigidas bajo el mecenazgo de insignes miembros nobiliarios y eclesiásticos, el éxito alcanzado por dicha estética fue también resultado de la extraordinaria fascinación que, en la ya referida esfera nobiliaria y cortesana, despertó el mundo musulmán. A este respecto, Pérez Higuera señala que “el comportamiento de la monarquía castellana y leonesa tuvo gran trascendencia en el proceso de desarrollo del arte mudéjar, ya que los reyes, al incorporar a la corona las ciudades de al-Andalus, toman posesión de los palacios de los soberanos musulmanes, que convierten en sus residencias y a la vez en modelo de sus propias construcciones, eligiendo a menudo la opción mudéjar para sus castillos y palacios, oratorios, capillas funerarias y enterramientos, objetos o mobiliario...”. Vid. PÉREZ HIGUERA (1994), p. 131.

⁴⁹⁸ PÉREZ MONZÓN (1999), p. 124; CASTÁN LANASPA (2006), p. 68.

⁴⁹⁹ CASTÁN LANASPA (2006), p. 70.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Si las iglesias románicas y góticas recogidas en el presente trabajo fueron en su mayoría concebidas con arreglo a un tipo de planta uniforme, los templos mudéjares aquí contenidos presentan notables divergencias a este respecto que dificultan el objeto de este apartado. En efecto, y comenzando en primer lugar por el análisis de las iglesias enclavadas en términos de población adscritos a Tierra de Pinares, cabría mencionar que las iglesias de Santiago de Alcazarén, de San Juan y de Santa María de Mojados fueron levantadas entre fines del siglo XIII y los comienzos de la siguiente centuria con arreglo a una planta concreta al presentar las tres una sola nave rematada por un ábside semicircular precedido por un profundo tramo recto presbiterial. Al margen de las reformas o de los añadidos estructurales que trastocaron la primitiva volumetría de la iglesia de Santiago de Alcazarén y del templo de Santa María de Mojados en época moderna, la conservación de las capillas mayores en ambos casos ha permitido constatar la usual concentración del programa pictórico en el hemicíclo absidal y el sometimiento del mismo a la sucesión de arquerías de ladrillo que tapizan la mencionada superficie muraria [cat. 2, il. 9 y cat. 8, il. 86]. Asimismo, y no habiendo ningún otro mural objeto de estudio ubicado en otro punto de la capilla mayor, cabría anotar que el profundo tramo recto presbiterial fue considerado como un espacio apropiado para la localización de enterramientos. Así se observa, por ejemplo, en la iglesia de Esteban de Cuéllar, edificio en el que se conserva un magnífico conjunto funerario conformado por dos parejas de lucillos situados en los paramentos meridional y septentrional del citado presbiterio, al mismo tiempo que ornados con una abigarrada decoración a base de yeserías y pinturas murales tan solo existentes en el fondo y en el intradós de los arcosolios funerarios situados en el paramento septentrional [cat. 21, il. 231].

De la detenida contemplación de la citada iglesia de San Esteban de Cuéllar se constata la existencia, aunque correspondiente a un horizonte cronológico estilístico más antiguo, de decoración pictórica en los paramentos laterales del templo, un repertorio pictórico que, de haber existido en origen en la iglesia de Santiago de Alcazarén y en la iglesia de San María de Mojados, no se ha conservado dado el derribo del primigenio cuerpo de ambas iglesias y la posterior construcción de uno nuevo con arreglo a nuevas convenciones estructurales. Sí que se ha conservado, por contra, la primigenia nave de la iglesia de San Juan de Mojados, una circunstancia que ha permitido la conservación del mural de la *Anunciación* hallado en

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

el interior de una de las capillas colaterales que jalonan la nave central [cat. 7, il. 79]. Con todo, la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva se constituye en un auténtico ejemplo paradigmático al conservarse en los pilares y muros internos un amplio repertorio pictórico perteneciente a diversos horizontes temporales y estilísticos. De entre los motivos iconográficos que fueran representados destacan dos *San Cristóbal* [cat. 15, ils. 167 y 170], santo que también fuera representado en el muro meridional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 26, il. 278]. Asimismo, dicho edificio conserva un amplio repertorio pictórico en el antiguo pórtico que precedía al acceso sur del templo, un espacio que, en fechas posteriores, fue reconvertido en sacristía [cat. 25, il. 267].

Frente a lo sucedido en las iglesias románicas y góticas, las fábricas mudéjares presentan pinturas murales de carácter figurativo con fines no solo religiosos o piadosos sino también de decoro. Dicha circunstancia, fundada en la vulnerabilidad del ladrillo tanto en el proceso de transporte como de construcción, se observa, por ejemplo, en la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos, edificio cuyos paramentos no solo quedaron cubiertos bajo una gruesa capa de enlucido ornado con una repetitiva muestra de ladrillos fingidos, sino que también recibieron pintura mural figurativa que bien pudo contribuir a desempeñar una importante labor de ornamentación⁵⁰⁰. Esta labor, junto con la pertinente funcionalidad religiosa, pudo, en efecto, ser ejercida por las pinturas murales tardogóticas que fueran representadas en las cercanías del acceso meridional a dicha fábrica templaria [cat. 13, il. 135], así como en las pinturas murales situadas en las proximidades de la cabecera de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos, en concreto en el fragmento de superficie muraria emplazado entre el arco que comunica el tramo más oriental de la nave central con la capilla abierta en el lado del Evangelio y la pilastra que define el arco de embocadura a la capilla mayor [cat. 1, il. 1]. Ambas circunstancias pudieran justificar la adopción de esta manifestación pictórica en dos edificios promovidos por destacados miembros de la esfera nobiliaria y eclesiástica, un hecho que pudiera también explicar la excelente calidad de unas pinturas murales realizadas por artistas conocedores de las propuestas pictóricas más avanzadas.

⁵⁰⁰ LAVADO PARADINAS (1994), pp. 234-235.

3.2.- Consideraciones en torno a la mentalidad y temática bajomedievales.

Teniendo en consideración que el apartado que aquí se inicia tiene como objeto principal abordar el estudio de las singularidades iconográficas y funcionales de los murales de época tardogótica en base a su localización, convendría señalar que la pintura mural no solo tuvo un componente didáctico sino que también le fueron otorgadas otras funciones. En efecto, y amén del sentido pedagógico y catequético que se considera tuvieron las pinturas murales, una función que tendría que ver con la primitiva concepción de la imagen como escritura de los iletrados por parte de San Gregorio⁵⁰¹, esta manifestación pictórica adquirió, asimismo, un componente devocional, llegando a convertirse en verdadera expresión de las ideas y de la mentalidad religiosa de la sociedad de por aquel entonces. Del modo indicado, la pintura mural, que siguió usándose a pesar de que en época tardogótica perdió su antigua posición de vanguardia, continuó siendo la elegida como instrumento de expresión de las demandas e inquietudes religiosas que preocupaban a la población de entonces. En el citado contexto, estimo que pudiera entenderse la presencia de programas pictóricos de época tardogótica en diferentes ámbitos de los templos, pudiendo, asimismo, mencionarse que la concepción y la funcionalidad de los mismos son factores que varían dependiendo de si las obras pictóricas se sitúan en capillas mayores, en pilares y muros laterales, en altares secundarios y capillas privadas, en claustros y pórticos o, incluso, en sepulcros. Asimismo, cabría también señalar que de la localización y funcionalidad otorgada a las obras pictóricas depende el alcance de las mismas: mientras en los murales de época tardogótica situados bien en capillas mayores o bien en los pilares y muros colaterales de las fábricas templarias se constata la originaria concepción de los mismos como vehículo orientado a satisfacer las demandas religiosas que pudiera tener toda aquella persona que accediera a los templos, en los murales ubicados en

⁵⁰¹ A este respecto, San Gregorio indica en su *Epístola ad Serenum* que “pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent”. Es decir, San Gregorio consideraba que “la pintura se expone en las iglesias para que los que no conocen las letras, lean al menos con la vista en las paredes lo que no pueden leer en los códices”. Vid. TATARKIEWICZ (1990), t. II, p. 111.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

otros espacios de los edificios se ve un planteamiento totalmente divergente. En efecto, las composiciones pictóricas situadas en el fondo y en el intradós de arcosolios funerarios, así como en capillas privadas respondían a una mentalidad religiosa personal, una religiosidad que apelaría a las inquietudes devocionales particulares de aquellas personas que pagaron la construcción de sus sepulturas y de sus capillas privadas.

Las divergencias arriba advertidas habrían de encuadrarse en el marco de la mentalidad religiosa imperante en el período bajomedieval, una época en la que, como bien dice Émile Mâle, la bondad, la dulzura y el amor proliferantes en el siglo XIII fueron reemplazados por el sentimiento patético dominante en los siglos XIV y XV⁵⁰². Insistiendo en semejante idea, Fernández Conde señala que la exaltación de esta nueva sensibilidad en los últimos años de la Edad Media derivaría del sentimiento de amargura y temor generado por una coyuntura socio-económica que estima ayudó al ensalzamiento de cierto sentimiento de vulnerabilidad hacia las calamidades que causaban la completa ruptura de la vida terrenal⁵⁰³. En este punto convendría mencionar que una de las constantes de la espiritualidad bajomedieval fue, sin lugar a dudas, el miedo hacia la muerte y la condenación⁵⁰⁴, un hecho que habría de unirse al problema de la salvación individual y que estimo explicaría la asidua representación en esta época de la *Misa de San Gregorio* como expresión del carácter benéfico de las misas y de la eucaristía sobre las almas de los difuntos⁵⁰⁵. Ese miedo existente hacia la muerte, nada que ver con la concepción tranquila existente en los años del románico y del primer gótico, llegó a convertirse en una verdadera obsesión entre la sociedad de finales del medievo, no habiendo momento alguno, como así considera Johan Huizinga, “que haya impreso a todo

⁵⁰² Como bien advierte MÂLE (1966), pp. 85 y 95-96 “el arte sereno del siglo XIII tiene por sucesor el arte apasionado y doloroso de los siglos XIV y XV”. Asimismo, advierte que “durante el siglo XIII se reflejan en el arte todos los aspectos luminosos del cristianismo: la bondad, la dulzura y el amor. Todos los rostros parecen esclarecidos por el resplandor del Cristo, (...). Durante el siglo XV hacía ya tiempo que ese reflejo celeste estaba ya extinguido. La mayor parte de las obras que se conservan de esa época son trágicas y sombrías; el arte solo nos ofrece la imagen del dolor y de la muerte. Jesús ha dejado de enseñar, y no hace más que sufrir: tal vez nos ofrece sus llagas y su sangre como la suprema enseñanza. Lo que vamos a encontrar en adelante es el cuerpo de Jesús, desnudo, coronando de espinas: los motivos ornamentales con los instrumentos de su Pasión; el tema esencial, el cadáver tendido sobre las rodillas de la Virgen...”.

⁵⁰³ FERNÁNDEZ CONDE (2011), p. 173.

⁵⁰⁴ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 107-113.

⁵⁰⁵ *Idem*, pp. 109-110.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV⁵⁰⁶. En la constante presencia de la idea y de la imagen de la muerte tuvieron una labor importante las predicaciones y los grabados⁵⁰⁷, responsables, asimismo, de la difusión de temas como las danzas macabras, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* o los castigos infernales asociados al *Juicio final*. Si bien ya hay programas pictóricos que, pertenecientes a siglos precedentes, presentan escenas de este tipo⁵⁰⁸, habrá que esperar hasta 1400, al albur de la conciencia de la muerte y de la condenación, para que los temas referidos sean tratados con la fuerza expresiva realista que requerían⁵⁰⁹ y que pienso se materializaría, por ejemplo, en el componente escatológico que se observa en la plasmación de los castigos infernales del *Juicio final*: por ejemplo, pinturas murales de la bóveda de cascarón absidal de la catedral

⁵⁰⁶ HUIZINGA (2008), p. 183 afirma, asimismo, que “sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento Mori*. En su *Guía de la vida para uso de los nobles*, exhorta así Dionisio Cartujano: “Y cuando se eche en la cama considere que, así como se echa en la cama, muy pronto echarán otros su cuerpo en la tumba”.

⁵⁰⁷ “Sólo desde que se desarrolló la predicación para el pueblo, con el auge de las órdenes mendicantes, se redoblaron las exhortaciones hasta convertirse en un coro amenazador que resonaba por el mundo con la vivacidad de una fuga. Hacia el final de la Edad Media vino a sumarse a la palabra del predicador un nuevo género de representación plástica, que encontraba acceso a todos los círculos de la sociedad, especialmente bajo la forma del grabado en madera. Estos dos medios de expresión, poderosos, pero densos y poco flexibles, la predicación y el grabado, podían expresar la idea de la muerte de una manera muy viva, pero también muy simple y directa, tosca y estridente. (...). Esta imagen de la muerte solo ha podido recoger verdaderamente un elemento del gran complejo de ideas que se mueve en torno a ella: el elemento de la caducidad de la vida. Es como si el espíritu medieval en su última época no hubiese sabido contemplar la muerte desde otro punto de vista que el de la caducidad exclusivamente”. Vid. *idem*, pp. 183-184.

⁵⁰⁸ Por lo que al *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* respecta, decir que este tema, constituido por tres reyes ricamente ataviados cazando en el momento en el que son sorprendidos por tres esqueletos, aparece por vez primera en manuscritos franceses de fines del siglo XIII (LANDRY-DELCROIX (2012), p. 159). La citada escena, que tiene como propósito invitar a la reflexión sobre la futilidad de las suntuosidades terrenales, aparece primeramente en Francia en miniaturas subordinadas a la forma literaria, debiendo de esperar hasta el siglo XIV para encontrar las primeras decoraciones murales de este tema. Precisamente, a la referida centuria pertenecen dos de los ejemplos más señeros que se conservan en España: el primero, procedente del convento de San Pablo de Peñafiel y a día de hoy conservado en el Museo de Valladolid, se localiza en el mural alusivo al *Juicio final* (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 135-136), mientras que el segundo, como bien dijera ESPAÑOL BERTRÁN (1992), p. 20, se conservaría en el atrio de la iglesia de la encomienda calatrava de la localidad de Alcañiz. No habría, no obstante, que obviar, a expensas de un detallado estudio que confirme el horizonte cronológico y estilístico, la escena del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* que según parece fue representada en el muro septentrional de la capilla de mayor de la ermita de Nuestra Señora del Tormejón, emplazada en el cerro del mismo nombre en las cercanías de la población segoviano de la Armuña (HERRERAS DÍEZ (2011), p. 67). El tema del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* fue también representado en Italia, así como en Gran Bretaña. En dicho territorio, no será infrecuente encontrar el citado tema junto con efigies de *San Cristóbal* y en conjuntos pictóricos donde figura la *Danza macabra* (ESPAÑOL BERTRÁN (1992), p. 19), una escena de la que existen incluso ejemplos en el siglo XVI. Vid. ROSEWELL (2008), pp. 81-84.

⁵⁰⁹ HUIZINGA (2008), p. 186.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

vieja de Salamanca y pinturas murales del templo de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)⁵¹⁰.

Al temor existente hacia la muerte y la condenación habría que añadir la extraordinaria emotividad que en el siglo XV ocasionó el sufrimiento divino, una circunstancia que habría que poner en estrecha relación con la siguiente frase pronunciada por parte de Mâle: aunque durante el románico y los primeros años del gótico la muerte de Cristo se presenta como un dogma orientado a la inteligencia, durante el siglo XV dicho tema se convierte en un relato desgarrador⁵¹¹, como bien se constata en la imagen devocional de Cristo representado como *Varón de Dolores* ahora difundida⁵¹². Además de la referida efigie, en la que se patentiza la exaltación de la sangre redentora, habría que señalar la extraordinaria predilección que en el siglo XV existió hacia los episodios alusivos a la pasión de Cristo. Esta importancia no solo se constata, como se aprecia en el extenso programa pictórico plasmado en la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia) o en las pinturas murales de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio del núcleo palentino de San Cebrián de Mudá, en la representación de ciclos narrativos relativos a esta parte de la trayectoria vital de Cristo⁵¹³, sino también en la asidua presencia, como así se observa en las pinturas murales objeto de estudio, de episodios aislados. De entre las obras pictóricas recogidas en el presente trabajo de investigación pudiera señalarse a este respecto la escena de la *Crucifixión* dispuesta en el muro oriental del primitivo pórtico del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 267]⁵¹⁴. Amén de la citada escena, los conjuntos murales

⁵¹⁰ Sobre el mural del Juicio final de la catedral vieja de Salamanca consultar: PANERA CUEVAS (1995), pp. 167-190; VV.AA (2000), pp. 214-225. En cuanto al Juicio final de la iglesia parroquial de Gordaliza del Pino consultar GRAU LOBO (1997), p.142 y, en especial, GUTÉRREZ BAÑOS (2005b), ff. 2-4.

⁵¹¹ Dicho tema se convierte en “una imagen conmovedora que habla al corazón”. Vid. MÂLE (1966), p. 97.

⁵¹² El tema citado aparece, por ejemplo, en el fondo del lucillo funerario de doña Urraca García de Tapia en la iglesia de San Esteban de Cuéllar [cat. 21, il. 236].

⁵¹³ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185-186 y 204; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 103-104;108-111 y 158-166.

⁵¹⁴ Asimismo, el tema de la *Crucifixión* que fuera representado en el paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 38, il. 410]. Como dice FERNÁNDEZ CONDE (2011), p. 331, “la devoción hacia Cristo doliente (vir dolorum) fue central en esta deriva de la religiosidad medieval”. En este sentido, los *Calvarios* y *Crucifixiones* “trataban de suscitar el dolor moral de los fieles, quizás hasta la misma experiencia física, para que pudieran calibrar la dimensión de sus claudicaciones morales, causantes también de los terribles males de su época, que habían necesitado los dolores redentores de Cristo sufriendo

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de cronología tardogótica objeto de estudio también se hacen eco del episodio de la *Última Cena*, un tema que aparece, por ejemplo, en el paramento septentrional de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 15, il. 125] y, de una manera más habitual, como explicaré de un modo más detallado en líneas sucesivas, en el paramento del lado del Evangelio de las iglesias de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 258], de Nuestra Señora de la Asunción de Pinarejos [cat. 27, il. 282] y de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 390]⁵¹⁵.

A la firme pretensión por expresar la dolorosa pasión de Cristo a través de los episodios más destacados de este ciclo narrativo⁵¹⁶, cabe añadir la inclinación que también existió por representar distintas escenas alusivas a la infancia de Cristo. En este punto, cabría señalar la asidua presencia de los temas de la *Anunciación* y de la *Visitación*, dos pasajes usualmente enriquecidos merced a la aportación de los Evangelios apócrifos y plasmados bien de forma independiente, como así se constata en las diferentes *Anunciaciones* que se recogen en este estudio⁵¹⁷ y en la *Visitación* sita en fondo del lucillo abierto en el paramento septentrional

en la cruz”. De este modo, según el autor, se explicaría que se prodiguen elementos sagrados relacionados con la Pasión (los clavos, las espinas, la Santa Faz...), contexto en el que pudiera entenderse la representación de los ángeles con las *Arma Christi* en el conjunto mural conservados en la capilla de la Magdalena del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 452].

⁵¹⁵ Aunque destruido, el tema de la *Santa Cena* también aparecía en la bóveda de cascarón absidal del templo de San Esteban de San Esteban de Gormaz (GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 63-76). En este punto también cabría señalar las dos *Santas Cenras* que, superpuestas, aparecieron en la iglesia de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, ils. 316 y 319].

⁵¹⁶ A finales de la Edad Media, la tragedia de la Pasión de Cristo se subraya con episodios concernientes a la Compasión de María, pues como explica MÂLE (1949), pp. 122-123 “la passion de Jésus-Christ est terminée, mais non pas celle de sa mère. C’est elle qui devient le personnage principal des scènes qui vont suivre. L’idée d’une Passion de la Vierge parallèle à celle du Christ est une idée favorite des mystiques, qui ne séparent jamais, dans leurs méditations, la mère et le fils, Jésus et Marie, répètent-ils, sont plus qu’unis dans ce mystère, ils ne sont qu’un (...). L’Église fit bon accueil à des sentiments qui étaient devenus ceux de la chrétienté tout entière. En 1423, le Synode de Cologne ajouta aux fêtes de la Virgen une fête nouvelle, celle “des angoisses et des douleurs de Notre-Dame”. De este modo, se entiende que en este momento, como se ve en las pinturas murales de la iglesia de Santa Olalla de La Loma, se representen escenas tales como el *Llanto sobre Jesucristo muerto* o el *Santo Entierro* (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 224; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 264-266). Asimismo, el tema de la *Lamentación sobre Cristo muerto* también se da en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, ils. 141-142].

⁵¹⁷ A saber, las *Anunciaciones* de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 79], del convento de San Pablo de Peñafiel [cat. 10, il. 103], de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 149], de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, ils. 248-249], de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 299], de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 388] y de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, ils. 448 y 458-459].

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208], o bien integrados en un programa pictórico concerniente al ciclo de la infancia de Cristo: a saber, la *Visitación* de las pinturas murales del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz⁵¹⁸. Sin ahondar mucho más en este aspecto, pues considero que me repetiría con respecto a lo expuesto en el apartado concerniente a las capillas mayores, sí que querría recalcar que la mayoritaria existencia de pinturas murales tardogóticas protagonizadas o integradas por escenas de la vida de Cristo sugeriría que a fines de la Edad Media los autores de los conjuntos murales acudieron en menor medida al Antiguo Testamento como fuente de inspiración de las obras pictóricas. Dicha particularidad, acontecida a pesar de que en este momento los teólogos pusieron de moda el pensamiento correlativo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento⁵¹⁹, ya fue anotada por Barrón García, quien señala que la única referencia al Antiguo Testamento existente en las pinturas murales del entorno de Valdeolea serían los profetas que fueran reproducidos en la bóveda de crucería que cubre el presbiterio del templo de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá⁵²⁰. Una idea similar se aprecia en los murales tardogóticos objeto de estudio, pues la única alusión al Antiguo Testamento se observa en las pinturas murales localizadas en el muro oriental de la nave subsidiaria del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir, donde se conservan las efigies de los profetas *Daniel*, *Zacarías* y *Balaam* [cat. 16, il. 187], así como en las pinturas murales que, procedentes del templo del convento de San Pablo de Peñafiel, se exponen actualmente en el Museo de Valladolid [cat. 10, ils. 111-112] y en el mural sito en la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, ils. 456-457]. En ambos conjuntos, se representa a los profetas *Isaías* y *Salomón* en estrecha relación con el tema de la *Anunciación*: mientras que

⁵¹⁸ Amén de estas pinturas murales objeto de estudio, cabría mencionar las del templo de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), las de la ermita de La Asunción de San Felices de Castilleria (Palencia), del templo de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de la iglesia parroquial de Revilla de Santullán (Palencia), de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorsica (Palencia), de la ermita de la Virgen del Valle de Vallespinoso de Cervera (Palencia) y de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Mata de la Hoz (Cantabria). Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 167-169; 174-175; 178-182; 190; 196; 199-200; 215-218 y MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 95-101; 135-141; 155-158; 205-207; 226-227; 240-245 y 283-286.

⁵¹⁹ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 93.

⁵²⁰ *Idem*, p. 186; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 171-172.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

a *Salomón* se le estima como una prefiguración de Jesucristo, a *Isaías* la tradición cristiana lo encumbra en el heraldo por excelencia tanto de la Encarnación como de la Natividad⁵²¹.

Mientras que “hacia Jesucristo y María se dirigen las emociones más íntimas, los santos cristalizan la religiosidad cotidiana, crédula, ingenua y franca”⁵²². Mediante la frase anotada Barrón García expresa la importancia que a fines de la Edad Media tuvo la devoción hacia las figuras sagradas, un fervor principalmente enfocado hacia aquellas efigies que la piedad religiosa medieval confirió poderes taumatúrgicos y hacia aquellos santos que sirvieran de ejemplo al pueblo en virtud de sus actos y comportamientos. De la fortuna y naturaleza que las figuras sagradas tuvieron a fines de la Edad Media se hace eco el autor Johan Huizinga, quien dice que “la figura de cada santo tenía un carácter individual, gracias a su imagen fija y definida, que hablaba directamente, en contraste con los ángeles, que carecían totalmente de personalidad plástica a excepción de los tres grandes arcángeles”. El mencionado autor también advierte que “la individualidad de los santos era robustecida incluso por la función especial que asumían muchos de ellos en la fe popular: a este se dirigían las gentes por una determinada necesidad; a aquel, para sanar de cierta enfermedad”. El autor, asimismo, dice que con cierta “frecuencia es un rasgo de leyenda o un atributo el que ha dado motivo a esta especialización”⁵²³. Aunque a este respecto Huizinga señala como ejemplo *Santa Apolonia*, pues era usualmente invocada contra los dolores de las muelas por haberle sido arrancados los dientes en su martirio⁵²⁴, pudieran también mencionarse otras figuras sagradas, muchas de ellas adscritas al grupo que Huizinga denomina de “los catorce santos auxiliadores”. Así las cosas, el referido grupo se compone de las siguientes efigies sagradas “cuya veneración fue muy común en la última Edad Media” según dice el citado autor: “Acacio aparecía con una corona de espinas; Egidio, con una cierva; Jorge, con un dragón; Blas, en una cueva con animales feroces; Cristóbal, como un gigante; Ciriaco, con el demonio encadenado; Dionisio, con su cabeza debajo del brazo; Erasmo, en su cruel tormento con la devanadera que le extrae los intestinos; Eustaquio, con el ciervo que ostenta la cruz; Pantaleón, como

⁵²¹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 421

⁵²² BARRÓN GARCÍA (1998), p. 114.

⁵²³ HUIZINGA (2008), p. 227.

⁵²⁴ *Ibidem*.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

médico con un león; Vito, en una caldera; Bárbara, con su torre; Catalina, con la rueda y la espada; Margarita, con un dragón”⁵²⁵.

De la importancia conferida a estas figuras sagradas se comprende que muchas de ellas integren algunos de los programas pictóricos de época tardogótica recogidos en el presente trabajo: en efecto, a *San Blas*, invocado contra los dolores de garganta (pinturas murales del extremo oriental del paramento meridional de la nave subsidiaria del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseñor [cat. 16, il. 178])⁵²⁶, habría que sumar el gran número de templos cuyos paramentos y pilares alojan una efigie de *San Cristóbal*, una figura sagrada que la piedad popular asignó la capacidad de prevenir los males relacionados con la muerte súbita y la peste⁵²⁷. Tampoco habría que olvidar a *Santa Catalina de Alejandría*, que parece tenía la cualidad de hacer desaparecer los dolores de cabeza (pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 174] y de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perlales [cat. 33, il. 365])⁵²⁸, a *Santa Bárbara*, a quienes se dirigían aquellos que rogaban contra las tormentas y la muerte repentina que propicia la pólvora (las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 124])⁵²⁹ y a *Santa Margarita de Antioquía*, invocada por parte de las parturientas al acercarse el momento del parto, dado que había salido del vientre del dragón sin daño alguno (pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 306])⁵³⁰. En cuanto a *Santa Bárbara* y a *Santa Margarita de Antioquía* cabría decir que su presencia en sendos espacios sagrados considero que también pudo deberse a su concepción bajo el patronazgo de ambas santas, un hecho que bien pudo propiciar la representación de distintos pasajes constitutivos de sus respectivos ciclos hagiográficos. Misma circunstancia

⁵²⁵ *Idem*, p. 228.

⁵²⁶ GARCÍA PÁRAMO (1988), p. 301.

⁵²⁷ *Idem*, p. 219; RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 356.

⁵²⁸ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 122.

⁵²⁹ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 171 dice que “uno de los privilegios más apreciados de *Santa Bárbara* era el de proteger contra el rayo porque su verdugo, que fue su propio padre, fue fulminado por el fuego del cielo”. También indica que “como protege del rayo, se considera que *Santa Bárbara* también preserva de la muerte fulminante...”.

⁵³⁰ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 330 afirma que a *Santa Margarita* “se la invocaba contra las tormentas y las inundaciones, que se consideraban provocadas por el dragón infernal contra el cual ella triunfara”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

se aprecia, por ejemplo, en las pinturas murales del templo parroquial de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31], constituidas no solo por el ciclo hagiográfico del santo apóstol, quien también prevenía de los espasmos, las convulsiones y las enfermedades nerviosas en general⁵³¹, sino también por otros dos ciclos narrativos: por un lado, el de *Santa Lucía*, que era invocada contra los dolores oculares y, por otro lado, aunque apenas se conserve, el de *San Antonio Abad*. El mencionado santo, como señala Huzinga, alcanzó una extraordinaria popularidad a finales de la Edad Media, no en vano prevenía del *fuego de San Antón*⁵³² y de todas las enfermedades de la piel, llegando incluso a extenderse su gran poder curativo a los animales⁵³³. Asimismo, como señala Réau, *San Antonio Abad* también era invocado contra la peste, siendo junto a *San Sebastián*, que fuera representado en el paramento septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar [cat. 20, il. 227], y *San Roque*, del que no hay ejemplo alguno en las pinturas murales cuyo estudio me ocupa, los más importantes santos antipestosos⁵³⁴. Por último, mencionar que entre los conjuntos murales tardogóticos compilados en el presente trabajo de investigación también se incluyen los santos *Cosme y Damián*, santos que curaban las enfermedades urinarias (pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 18-19] y pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, ils. 144-145])⁵³⁵, y *Santa Quiteria*. Dicha santa, representada en la capilla del Cristo del Buen Consejo de la templo de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda, era, por lo general, invocada contra la rabia y la locura⁵³⁶.

⁵³¹ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 181.

⁵³² *Idem*, p.111 indica que la mencionada “enfermedad ha sido asimilada con por los médicos con la erisipela gangrenosa, cuya causa era una mala alimentación con pan de centeno atizonado, es decir, contaminado por un parásito llamado tizón”. Réau sigue diciendo que el efecto del *fuego de San Antón* era “un desecamiento de las extremidades que obligaba a su amputación”.

⁵³³ *Idem*, p.112

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ GARCIA PÁRAMO (1988), p. 200 señala, asimismo, que a *San Cosme* y a *San Damián* se les invocaba para la curación de enfermedades tales como “ganglios, úlceras, trastornos del equilibrio humoral del cuerpo, epidemias, peste, muermo de los animales, tifus...”.

⁵³⁶ Según RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 5, p. 113 también “se le atribuía ayudar a que los niños retrasados caminara (...). También se la creía capaz de frenar las invasiones de langostas, tan demoníacas como las que menciona el Apocalipsis”.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Por lo que a la manera como estas figuras sagradas fueron representadas respecta, cabría señalar que estas, en su mayor parte, están distinguidas con algún atributo concerniente a su hagiografía. Aunque existen excepciones, pues *San Sebastián* suele ser representado siendo víctima del martirio del que fue objeto⁵³⁷, la mayor parte de las imágenes sagradas aparecen con atributos cuya razón de ser se encuentra en pasajes de su hagiografía mayoritariamente relatados en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. En la mayor parte de los casos, como *San Bartolomé*, *Santa Apolonia* o *Santa Catalina de Alejandría*, los componentes que acompañan a los santos suelen remitir a los martirios por ellos sufridos, una particularidad que estimo también se constata en el modo como los miembros de colegio apostólico suelen ser reproducidos. Así se observa, por ejemplo, en las *Santas Cenas* incluidas en el presente estudio o, en concreto, en las efigies de *San Pedro* y *San Pablo* conservadas en las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mojados.

⁵³⁷ A partir del siglo XV, la habitual imagen de *San Sebastián* desnudo y asaeteado en referencia a su martirio alcanzó una enorme fortuna, sustituyendo a la anterior representación del santo como una especie de “doncel equiparado para la caza, con un arco y flechas en la mano”. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 196-197.

3.3- El emplazamiento de los conjuntos murales de época tardogótica: peculiaridades iconográficas y funcionales.

3.3.1.- Capillas mayores.

3.3.1.1.- Capillas mayores románicas.

De la detenida contemplación de los conjuntos murales objeto de estudio localizados en capillas mayores levantadas de acuerdo a convenciones estructurales románicas se constata, como ya mencioné con anterioridad, la adecuación de los mismos a ámbitos uniformemente articulados, pues presentan una planta semicircular constituida por el hemiciclo y la bóveda de cascarón absidales pertinentes antecedida por un tramo recto presbiterial. De esta forma y, sin ánimo de repetir, se entiende que los autores que en época tardogótica decoraran los espacios citados consideraran no solo el hemiciclo y la bóveda de cuarto de esfera absidales como superficies apropiadas para albergar las pinturas murales, sino que también estimaran como áreas adecuadas la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial y los muros que definen dicho tramo. No obstante y, frente a lo sucedido en algunos conjuntos murales tardogóticos, como en los del templo parroquial de Valberzoso⁵³⁸, ninguno de los murales aquí recogidos se extiende simultáneamente por todos los muros y abovedamientos citados.

Como no podría ser de otra manera, el modo como los conjuntos murales de cronología tardogótica se disponen en las capillas mayores románicas concebidas con arreglo al tipo de planta ya descrita presenta, a mi parecer, notables semejanzas a como lo hacen las pinturas murales de época románica y de estilo gótico lineal sitas en el referido espacio. Las citadas analogías, fundadas en la común utilización de los paramentos y de las bóvedas ya anotadas como soporte de dicha manifestación pictórica, considero que no se extienden ni al discurso iconográfico ni a la temática observables especialmente en la pintura del periodo románico, un momento en el que la bóveda de cascarón absidal ya se reserva, como también sucederá en centurias sucesivas, para albergar una composición pictórica concreta. En efecto, resulta necesario advertir que ya desde época románica el referido espacio suele estar ocupado por un programa pictórico específico, un tema que está protagonizado, debido a que el ábside es

⁵³⁸ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 197-208; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 89-129.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

donde la presencia de la divinidad supone lo absoluto, por la efigie de un enorme *Cristo en majestad* cuya naturaleza y connotación cambian a lo largo de las centurias⁵³⁹.

Fueron, en efecto, muchas de las capillas mayores construidas de acuerdo a los cánones estructurales románicos antes descritos ornadas con pinturas murales en fecha coetánea a su construcción. Dicha circunstancia, visible, por ejemplo, en la capilla mayor de la ermita de San Pelayo de Perazancas de Ojeda (Palencia), que conserva un interesante conjunto mural catalogado por Sureda i Pons en la segunda mitad del siglo XII⁵⁴⁰, o en la capilla mayor del templo de San Justo de Segovia, de hacia finales del siglo XII⁵⁴¹, también se constata, por ejemplo, en la iglesia oscense de San Vicente Mártir de Vió, cuyo conjunto mural a día de hoy está custodiado en el Museo Diocesano de Barbastro, o en el templo de Santa María de Taüll (Lérida), cuyo programa pictórico está en el Museu Nacional d'Art de Catalunya⁵⁴².

De la minuciosa contemplación del programa pictórico que fuera en origen representado en las capillas mayores románicas de los templos ya citados se constatan ciertas constantes iconográficas. Analizando en primer lugar el nivel superior, correspondiente con la bóveda de cascarón absidal, cabe decir que este espacio, a diferencia de lo ocurrido en la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés (Huesca), que alojara la imagen de la *Ascensión del Señor*⁵⁴³, solía estar reservado para albergar una composición pictórica concreta y relativa a la segunda visión apocalíptica, un tema con el que se pretendía acentuar la triunfante venida de Cristo tras la muerte⁵⁴⁴. Este programa pictórico, apreciable, por ejemplo, en la referida

⁵³⁹ Según FERNÁNDEZ SOMOZA (2004), pp. 116-117, la disposición de los programas pictóricos de factura románica en los templos respondería a la asimilación del espacio sagrado con la efigie de un hombre, pues “la parte occidental de la iglesia los pies de la figura humana y, por tanto, la tierra, relacionándose con el mundo profano y de los muertos. El ábside hace referencia a la cabeza y, en un tercer estadio, a la bóveda celeste”. De esta manera, se entendería que la bóveda del presbiterio, debido a su concepción como bóveda celeste, se considera como el lugar idóneo para la representación de la “Majestad, bien de Cristo, bien de la Virgen con el Niño”.

⁵⁴⁰ SUREDA i PONS (1995), p. 343.

⁵⁴¹ *Idem*, p. 347.

⁵⁴² SUREDA i PONS (1981), pp. 288-289.

⁵⁴³ “Habría de entenderse como símbolo de apoteosis de Cristo tras su muerte y resurrección”. Vid. SUREDA i PONS (1995), p. 136.

⁵⁴⁴ “Al instante caí en éxtasis, y vi un trono en el cielo y uno sentado en el trono. El que estaba sentado tenía el aspecto de una piedra de jaspé y de sardónica” (Ap 4, 2-3). Asimismo, existen conjuntos murales, como las pinturas murales del monasterio de Santa María d'Àneu (Lérida), de Santa María de Taüll (Lérida) y de Sant

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

ermita de San Pelayo de Perazancas de Ojeda o en la iglesia de San Justo de Segovia, tiene como protagonista a un justiciero e implacable Cristo que, como símbolo de lo absoluto, de aquello que encierra en sí el principio y el fin⁵⁴⁵, se presentaba ante todos para juzgar a los hombres, para dar fe tanto de la grandeza divina como del fin de los tiempos. De este modo, Cristo, sentado en un trono e inserto en el interior de la tradicional mandorla mística, suele aparecer sujetando un libro con la mano izquierda, que habría que identificar con el “Libro de la vida, el Libro *“sellado con siete sellos”* que anuncia el principio del fin”⁵⁴⁶, al mismo tiempo que bendiciendo con su mano derecha mediante un gesto amenazante que patentiza la fuerza y la autoridad divinas⁵⁴⁷. Como menciona Sureda i Pons, la visión de la *Maiestas Domini* exigía, como se aprecia en las pinturas murales del templo de San Justo de Segovia, la presencia de los ancianos del Apocalipsis⁵⁴⁸, los cuales remitirían, como así apunta Réau, a los veinticuatro libros del Antiguo Testamento en contra del simbólico sentido otorgado a los cuatro seres vivientes (el *Tetramorfos*) que, prefigurados por los de la visión del Carro de Yahvé narrada por Ezequiel⁵⁴⁹, harían referencia a los cuatro Evangelios⁵⁵⁰. Asociados, en efecto, con cada uno de los cuatro autores de los Evangelios (el hombre a *San Mateo*, el toro a *San Lucas*, el león a *San Marcos* y el águila a *San Juan*), los cuatro seres vivientes,

Pere de Sorpe (Lérida), que presentan en la bóveda de cascarón absidal una extensa composición pictórica protagonizada por *Maiestas Mariae*. En ella, la Virgen, sentada en un trono e inserta en la habitual mandorla, sostiene al Niño Jesús sobre sus rodillas. Este bendice con su mano derecha, al tiempo que con la izquierda sujeta un rollo o pergamino. Vid. SUREDA i PONS (1981), pp. 73-74.

⁵⁴⁵ SUREDA i PONS (1995), p. 83.

⁵⁴⁶ SUREDA i PONS (1981), p. 37. “Vi en la mano derecha del que está sentado en el trono un libro escrito por las dos caras, sellado con siete sellos”. Vid. Ap 5, 1.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ “Alrededor del trono había veinticuatro tronos, sobre los que estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de blanco y con coronas de oro en la cabeza”. Vid. Ap. 4, 4.

⁵⁴⁹ “Yo veía un viento huracanado que venía del norte, una gran nube con resplandores en torno, un fuego que despedía relámpagos y en su centro como el fulgor del electro, en el centro del fuego. En el medio aparecía la figura de cuatro seres, cuyo aspecto era el siguiente: presentaban forma humana, pero cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Sus piernas eran rectas y sus pies eran semejantes a las pezuñas de un toro, relucientes como bronce bruñido. Debajo de las alas, en los cuatro lados, salían manos humanas; los cuatro tenían el mismo aspecto y las alas de iguales dimensiones. Sus alas estaban juntas unas con otras; al andar no se volvían de espaldas, sino que cada uno caminaba de frente. En cuanto a su semblante, presentaban cara humana, pero los cuatro tenían cara de león a la derecha, cara de toro a la izquierda y los cuatro también cara de águila. Así estaban sus alas desplegadas hacia lo alto: cada uno tenía dos alas que se tocaban mutuamente, y otras dos que le cubrían el cuerpo”. Vid. Ez 1, 4-12.

⁵⁵⁰ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 713.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

que en esta época ya se ubican en los ángulos delimitados por la citada mandorla mística y la cuenca absidal, se vinculan, asimismo, con las cuatro columnas del trono de Dios, que es el tiempo histórico de Jesucristo⁵⁵¹. Fue en el periodo románico cuando no solo se instaura su representación como seres alados y caracterizados bien con el libro del Evangelio o bien con la filacteria nominativa, sino que también se resuelve su relación con la efigie de *Cristo en majestad*. Sureda i Pons señala que en este instante esta relación se resuelve siguiendo la visión de Ezequiel⁵⁵², pudiendo, asimismo, apuntarse que ahora se establece la posición que será canónica: a saber, arriba, a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*⁵⁵³.

En un nivel intermedio, correspondiente con el fragmento de superficie muraria situado a la altura de los vanos que iluminan la capilla mayor, solía emplazarse el colegio apostólico concebido como el cortejo celestial de la composición pictórica sita en la bóveda de cuarto de esfera absidal. Los apóstoles, representados bien de pie o bien sentados y acompañados con sus atributos específicos, aparecen, por ejemplo, en las pinturas murales de la ermita de San Pelayo de Perazancas de Ojeda o en el conjunto mural de la iglesia de Santa María de Taüll. Su presencia, sin embargo, también se constata en el programa pictórico de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, localizándose sobre un registro inferior que en la pintura románica catalana suele tener un carácter meramente decorativo. A diferencia de lo ocurrido en Cataluña, donde esta “última zona se decora generalmente con representaciones ornamentales que imitan motivos florales o animalísticos para concluir -según Sureda- con

⁵⁵¹ A saber, Encarnación, Pasión, Resurrección y Ascensión. La Encarnación fue representada por un hombre alado asociado con *San Mateo*, pues su Evangelio comienza con la genealogía de Cristo (Mt 1, 1-17). Por lo que a la Pasión respecta, decir que esta fue representada por medio del toro asociado con *San Lucas*, pues su Evangelio se inicia con el sacrificio de Zacarías en el Templo y dicho animal fue el preferido para el sacrificio divino en el Antiguo Testamento (Lc 1, 8-11). En cuanto a la Resurrección, decir que esta fue plasmada por medio del león asociado con *San Marcos*, animal símbolo de la estirpe real de Judá. Por último, cabe anotar que la Ascensión fue representada con el águila vinculada con el águila de *San Juan*. Además, su presencia se asocia con los cuatro puntos cardinales y con los cuatro elementos. Vid. SUREDA i PONS (1981), p. 60.

⁵⁵² “...al andar no se volvían de espaldas, sino que cada uno caminaba de frente”. Vid. Ez 1, 9.

⁵⁵³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712. La canónica ordenación del *Tetramorfos* puede sufrir alteraciones como bien se aprecia en las pinturas murales románicas conservadas en la catedral de El Burgo de Osma. En ellas, como advierte GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 81, nota n.º 63, el hombre de *San Mateo*, único símbolo conservado, se encuentra en la parte superior derecha contraviniendo la disposición habitual.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el remedo de cortinajes⁵⁵⁴, el autor que concibió las pinturas murales de la citada iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagües ubicó en el primer registro algunos de los hitos más importantes del ciclo de la pasión de Jesucristo con el firme propósito de acentuar la misión redentora de Jesús cuyo triunfo se manifiesta en la bóveda de cuarto de esfera absidal. Esta pretensión, materializada en la representación del tema de la *Crucifixión* flanqueado por la escena de *Cristo Camino del Calvario* y por el pasaje de las *Tres Marías ante el sepulcro* a izquierda y derecha respectivamente⁵⁵⁵, también se constata en el mural del templo de San Justo de Segovia. En este caso, el registro inferior del hemicycle absidal alberga el pasaje de la *Crucifixión* en el lateral del Evangelio y la escena del *Descendimiento* en el costado de la Epístola⁵⁵⁶, dos episodios que se integrarían en un discurso iconográfico del que formarían parte tanto la *Última Cena* como el *Prendimiento* de la bóveda de cañón del tramo recto⁵⁵⁷.

Más allá del programa pictórico que fuera representado en la citada bóveda de cañón del tramo recto presbiterial, convendría apuntar que las constantes iconográficas que, en efecto, se hacen patentes en la superficie absidal son más complejas de esclarecer en otras zonas de de la capilla mayor, siendo extremadamente difícil encontrar un programa pictórico básico en el arco triunfal, en los paramentos, en las bóvedas, en el intradós de los arcos o incluso en las columnas⁵⁵⁸. Amén de pasajes relativos a la hagiografía de algún santo en particular o de imágenes de santos⁵⁵⁹, también pueden aparecer, como así se constata en la segoviana iglesia de San Justo, pasajes relativos tanto a la pasión de Cristo como escenas alusivas al Antiguo Testamento. En el templo segoviano estas escenas, concernientes a la creación de los animales y a la creación del hombre, se sitúan en el arco triunfal a fin de subrayar que la

⁵⁵⁴ SUREDA i PONS (1981), p. 42. Además de los cortinajes, en la zona inferior del hemicycle absidal resulta factible encontrar, como así se constata en las pinturas murales de Santa María de Taüll, figuras animalísticas inscritas en círculos, un motivo iconográfico que, según FERNÁNDEZ SOMOZA (2004), p. 120, “reflejan el mundo material en contraposición al inmaterial, figurado en la zona superior”.

⁵⁵⁵ SUREDA i PONS (1995), pp. 62-63.

⁵⁵⁶ AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 62-66; FERNÁNDEZ SOMOZA (2004), p. 119.

⁵⁵⁷ SUREDA i PONS (1995), p. 344; GRAU LOBO (1996), pp. 158-159; AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 68-79 y FERNÁNDEZ SOMOZA (1999), pp. 227-240.

⁵⁵⁸ SUREDA i PONS (1981), p. 42.

⁵⁵⁹ “Las imágenes de santos se asociaban a las oraciones de los hombres, de tal forma que se convirtieron en una garantía de los fieles en la plegaria dirigida a Dios durante el transcurso de la misa”. Vid. FERNÁNDEZ SOMOZA (2004), p. 119.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

historia de la humanidad sigue con Cristo. El referido vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, cimentado, asimismo en la pretensión por representar el tiempo histórico desde el Génesis hasta la segunda venida de Jesucristo⁵⁶⁰, justificaría que a finales del románico surgiera una cierta inclinación por plasmar la genealogía de Cristo. Mediante su presencia, patente en los Evangelios y plasmada en la bóveda del tramo recto presbiterial de la iglesia segoviana de San Clemente mediante el motivo iconográfico del Árbol de Jesé⁵⁶¹, se quería entroncar a Cristo con las profecías mesiánicas, al tiempo que ensalzar su figura como el nuevo Adán, como el redentor de la humanidad⁵⁶².

Aunque el conjunto mural que fuera representado en la iglesia parroquial de San Martín de Tours de Gaceo (Álava) en la primera mitad del siglo XIV⁵⁶³ presenta en la mencionada bóveda de cuarto de esfera absidal el tema del *Trono de Gracia*, cabría apuntar que durante los siglos XIII, XIV e incluso, como se verá más adelante, XV, el tema de la segunda visión apocalíptica siguió siendo plasmado en la bóveda de cuarto de esfera absidal de las fábricas templarias. Si bien la forma de representar la imagen de Jesucristo cambia ligeramente con

⁵⁶⁰ Misma pretensión se observa en las pinturas murales de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagües, donde el programa pictórico que fuera en origen representado en la capilla mayor del templo fue concebido, según SUREDA i PONS (1995), p. 63, como “un espacio sintético en el que se esencializan las narraciones” recogidas en los muros del costado del Evangelio y de la Epístola de la única nave en que se articula la fábrica templaria. De esta manera, el autor de las pinturas murales dispone en la parte superior del muro meridional diferentes pasajes del Génesis relativos a la creación del hombre, episodios que se relacionan con el ciclo de la infancia de Jesucristo (*Anunciación*, la *Visitación*, la *Nacimiento*, la *Anunciación de los Pastores*, así como la *Adoración de los Reyes Magos*).

⁵⁶¹ *Idem*, pp. 102-104. Al respecto, en Mt 1, 17 se dice que “por tanto, las generaciones desde Abraham hasta David son en total catorce; desde David hasta la deportación a Babilonia, catorce, y desde la deportación hasta el Mesías, catorce”. Asimismo, en Lc 2, 23-28 se dice que “Jesús, al comenzar, tenía unos treinta años, y se le tenía por hijo de José, de Heilí, de Matat, de Leví, de Melquí, de Jannai, de José, de Matatías, de Amós, de Nahún, de Esli, de Nagai, de Maat, de Matatías, de Semeín, de Josec, de Jodá, de Jonanán, de Resá, de Zorobabel, de Sealtiel, de Nerí, de Melquí, de Abdí, de Cosán, de Elmadán, de Eer,...”. Como bien describe MANZARBEITIA VALLE (1990), pp. 318-319 esta escena, “consta de una figura reclinada de cuyo cuerpo nace un árbol en el que aparecen algunos antepasados de Cristo (David, Salomón y María) y el propio Cristo en la parte superior”. Asimismo, vid. AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 123-132.

⁵⁶² En ocasiones, como en el arco triunfal de la ermita de San Pelayo de Perazancas, se dispuso el calendario, un motivo iconográfico que, “indicativo del trabajo de los hombres como consecuencia del pecado original, manifiesta una cristianización al integrar al hombre en un tiempo cristiano. Esta redención se hace posible a través del culto a los santos y de la celebración litúrgica realizada por el clérigo, siendo altar el lugar donde se produce esta conjunción entre el tiempo humano y Dios”. Vid. FERNÁNDEZ SOMOZA (2004), pp. 120-121.

⁵⁶³ SÁENZ PASCUAL (1997), p. 24.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

respecto a cómo se reproduce en época románica, pues en este período, como se observa en el conjunto mural de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia), de ca. 1300, la efigie de *Cristo en majestad* se muestra ante los presentes bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo un orbe con la izquierda⁵⁶⁴, los autores continúan recurriendo de una forma mayoritaria a una composición pictórica que considero resulta extemporánea en estas centurias de desarrollo del estilo gótico lineal, pues a partir del siglo XII la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos fue reemplazada por la visión de San Mateo protagonizada por la efigie de un Cristo más humano que se muestra a los presentes exhibiendo las llagas infligidas por la pasión⁵⁶⁵.

De esta manera, y aunque en las centurias de desarrollo del estilo gótico lineal la imagen de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* se representa en algunos programas pictóricos⁵⁶⁶, habrá, en efecto, que esperar hasta el siglo XV para que la referida efigie y la

⁵⁶⁴ MINGORANCE I RICART (1992), p. 272; SUREDA i PONS (1995), p. 402; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 57. En ocasiones, como ya sucedió en el período románico, los autores trastocan la tradicional ordenación del *Tetramorfos* que escolta a la figura de *Cristo en majestad*. En este punto, habría que señalar las pinturas murales de la capilla absidal del costado del Evangelio de la ermita de San Mames de Montenegro de Cameros (Soria), un conjunto mural en el que el águila de *San Juan* se sitúa en la parte superior izquierda y en el que el león de *San Marcos* y el toro de *San Lucas* están intercambiados (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 115; GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 80-81). Según indican AZCÁRATE LUXÁN/GONZÁLEZ HERNANDO/MANZARBEITIA VALLE/MONGE ZAPATA (2012), p. 260 “San Juan Evangelista, como hermano de Santiago, cobró gran importancia en el entorno del camino de Santiago, y por esto mismo adoptó esta posición privilegiada”.

⁵⁶⁵ “El texto del Evangelista es, sin duda, menos fulgurante, pero resulta más accesible al arte. En San Mateo, Dios no es ya la enorme piedra preciosa cuyo brillo no se puede resistir: es el Hijo del Hombre” (MÂLE (1986), p. 354). “Cuando venga el hijo del hombre en su gloria con todos los ángeles se sentará sobre el trono de su gloria. Todos los pueblos serán llevados a su presencia; y él separará a unos de otros, como el pastor separa las ovejas de las cabras. Pondrá las ovejas a su derecha y las cabras a su izquierda. Entonces el rey dirá a los de su derecha: Venid, benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde el principio del mundo. Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, fui emigrante y me acogisteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, preso y fuisteis a estar conmigo. (...) Luego dirá a los de la izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles. Porque tuve hambre y no me disteis de comer, tuve sed y no me disteis de beber, fui emigrante y no me acogisteis, estuve desnudo y no me vestisteis, enfermo y en la cárcel y no me visitasteis. Vid. Mt 24, 31-46.

⁵⁶⁶ En las pinturas murales del templo de Santiago de Alcazarén, de ca. 1400 o en el conjunto mural *del Juicio final* procedente de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel y a día de hoy conservado en el Museo de Valladolid, de ca. 1360-ca. 1380. El vínculo que existe entre la citada composición pictórica y el episodio del *Juicio final* propicia la asidua presencia de dicho tema en ámbitos de carácter funerario. En este punto, cabría, por ejemplo, señalar las pinturas murales de la iglesia de San Cipriano de Zamora, también pertenecientes al siglo XIV y originariamente concebidas en un entorno funerario como se deduce de los lucillos ubicados bajo el conjunto mural, así como conjuntos murales relacionados con algunos sepulcros sitos en la catedral vieja de

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

composición pictórica que protagoniza se emplace en la bóveda de cascarón absidal de las fábricas templarias. De este modo, resulta llamativo el hecho de que la bóveda de cuarto de esfera absidal de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María albergue el tradicional tema de la segunda visión apocalíptica en lugar de la ya referida imagen de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* cuando la citada efigie se convierte en el vehículo más idóneo para trasladar a los presentes el proceso del *Juicio final* profusamente relatado en los paramentos septentrional y meridional del tramo recto presbiterial del templo. En efecto, el programa pictórico que fuera representado en la capilla mayor de la citada ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María manifiesta, como también lo hacen las pinturas murales de la iglesia de San Martín Gaceo, la extraordinaria predilección que en la época de desarrollo del estilo gótico lineal experimentó el referido tema del *Juicio final* en las capillas mayores de los templos. Aunque en las pinturas murales del templo de San Martín de Gaceo tan solo se representa la parte correspondiente al infierno⁵⁶⁷, su disposición en el muro sur del tramo recto presbiterial será la misma que presente en la ermita de Santa Eulalia. En este edificio, el tema del infierno, ordenado en dos registros superpuestos⁵⁶⁸, se contrapone al destino de los buenos, también estructurado en dos registros en el muro norte del tramo recto⁵⁶⁹.

Salamanca. Aunque este aspecto será tratado con mayor detalle en el apartado dedicado a los sepulcros, cabría mencionar, por ejemplo, las pinturas murales del sepulcro de doña Elena, de ca. 1272, o del sepulcro de don Alfonso Vidal, de ca. 1288 ó 1289. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 14; 134; 170; 174 y 343.

⁵⁶⁷ A una primera escena, en la que se aprecia una gran caldera “donde apiñan un grupo de cabezas, en filas, perfectamente ordenadas y estereotipadas”, habría que añadir una segunda protagonizada por “el desfile de las almas de los condenados hacia una gigantesca boca” (SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 33-34). Si bien la autora reconoce que la idea del infierno entendida como castigo de los pecadores ya aparece en los Evangelios (a saber, Mat 8, 12; Lc 16, 23-24), también indica “que en ningún lugar del Evangelio aparece que las almas de los condenados sean devoradas por una bestia”. A este respecto, MÂLE (1986), pp. 377-378 señala que la tradicional representación medieval de una gran boca en la que se arroja a los condenados “no nació de un capricho de la imaginación, sino de un texto. La boca del infierno es la boca de Leviatán que habla el libro de Job”. En él se habla que “¡Reina el terror entre sus dientes!” (Jb 41, 5.6), que “salen antorchas de sus fauces” (Jb 41, 11) o que “de sus narices sale humo, como de una caldera hirviente de fuego” (Jb 41, 12).

⁵⁶⁸ La composición pictórica presenta notables semejanzas iconográficas con la representada en la iglesia de San Martín de Gaceo: mientras que en el compartimento superior se dispone, a la izquierda, la representación de la avaricia, a la derecha aparece una caldera calentada por las llamas expelidas por Leviatán. Por otra parte, en el compartimento inferior se representa, a la izquierda, a dos condenados colgados boca a bajo sometidos a tormento por las llamas y por un demonio que les azota. A la derecha, y en virtud del relato narrado en el libro de Job, las fauces de Leviatán engullen a los condenados. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 61.

⁵⁶⁹ Por lo que al destino de los buenos respecta, cabría señalar que en el registro inferior se representa el juicio de las almas. Por encima de esta escena, protagonizada por la efigie de un San Miguel que sujeta con la mano

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Aunque en la iglesia de San Martín de Gaceo el paramento septentrional del tramo recto presbiterial se reservó para albergar diferentes pasajes concernientes a la infancia de Cristo, existen casos en los que dicho ciclo se ubica en el hemicycle absidal de la capilla mayor. En este punto, cabría señalar, aun cuando la fábrica del templo es mudéjar, las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila)⁵⁷⁰, edificio cuyo hemicycle absidal está ocupado por un ciclo iconográfico que presentará la misma localización en algunos de los conjuntos murales de época tardogótica recogidos en el presente trabajo: a saber, en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 56] o en el programa pictórico de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 345]. Por lo que a la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial se refiere, señalar que en la época de desarrollo del estilo gótico lineal dicha superficie puede presentar un repertorio pictórico formado por escenas concernientes al ciclo de la pasión de Cristo, una singularidad que se observa, por ejemplo, en el mural de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Castro de Fuentidueña (Segovia), donde se conserva una *Santa Cena* que ha de ser estudiada para calibrar su horizonte cronológico y estilístico⁵⁷¹, o en el conjunto mural de la iglesia de San Martín de Gaceo (en este ejemplo, además de escenas alusivas a la pasión de Jesucristo, también se disponen pasajes alusivos a la vida pública de Cristo)⁵⁷². Sin embargo, esta superficie fue también estimada como soporte apropiado para albergar efigies sagradas. Esto se constata en la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa

izquierda la balanza mientras que con la derecha clava la lanza crucífera en el demonio situado bajo sus pies, el autor de las pinturas murales representó el Paraíso. Vid. *idem*, pp. 59-60.

⁵⁷⁰ Estas pinturas murales, realizadas a fines del siglo XIV (¿ca. 1384?), están formadas por una casi arruinada escena de la *Anunciación*, del *Nacimiento de Cristo*, del *Anuncio de los pastores* y de la *Epifanía*. Asimismo, cabría señalar la presencia de una maltrecha escena que pudiera identificarse con la *Huida a Egipto*. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 46-47.

⁵⁷¹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. I, p. 486 (ficha redactada por Hernández García de la Barrera). CUÉLLAR LÁZARO (2007), p. 162 indica que “se trata de once grandes figuras, seis a un lado y cinco al otro, que suponemos son los apóstoles, tras la huida de Judas, en torno a Jesús el día de la *Última Cena*, y al que nos debemos de imaginar en el altar en el momento de la consagración del pan y del vino”.

⁵⁷² Por lo que a las escenas de la pasión respecta, SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 47-57 apunta la *Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén*, la *Última Cena*, el *Lavatorio de los pies*, la *Crucifixión*, el *Descendimiento* y el *Santo Entierro*. Incido en los pasajes concernientes al ciclo de la pasión de Cristo debido a la existencia de conjuntos murales tardogóticos en los que dicho ciclo presenta la misma ubicación: a saber, pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia). Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 108-111.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

María al alojar dicha bóveda de cañón un apostolado⁵⁷³. Semejante disposición prevalecerá en época tardogótica como se observa en: los restos pictóricos conservados en la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 345] y en el repertorio pictórico representado en la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 356].

Si bien en época tardogótica la segunda visión apocalíptica continuó presidiendo algunas de las bóvedas de cuarto de esfera absidal de las capillas mayores de los templos⁵⁷⁴, cabría, asimismo, anotar la existencia en dicho periodo, al albur de la preocupación existente hacia la muerte y la condenación, de programas pictóricos que remiten a la visión del evangelista San Mateo. Fue este tipo iconográfico, imbuido del componente escatológico dominante en esta centuria y concretado en la consabida efigie de *Cristo en majestad haciendo ostensión de las llagas de la pasión*, representado, por ejemplo, en la bóveda de cascarón absidal de la catedral vieja de Salamanca⁵⁷⁵, de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel [cat. 11, il. 114] y de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 66] con el objeto, como ya dije en líneas previas, de transmitir a todo el que entrara a las fábricas templarias el pasaje del *Juicio final*. El citado tema, protagonizado por la imagen de un Cristo que suele aparecer de la misma guisa (mostrando la herida de su costado y levantando sus dos manos

⁵⁷³ GUTÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 57-58. La presencia del apostolado, como también acontecerá en época tardogótica, estaría en relación con la Maiestas Domini de la bóveda de cuarto de esfera absidal y con el carácter escatológico dotado al programa iconográfico de las capillas mayores. Vid. MÂLE (1986), p. 360 y RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 763.

⁵⁷⁴ De entre los conjuntos murales tardogóticos objeto de estudio cabría mencionar, por ejemplo, las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 24], el conjunto mural del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 78-79) o el mural de la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz [cat. 46, il. 477]. También se observa en el conjunto mural de la iglesia de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila) (MIGUEL CABEZA (2009), pp. 681-682), así como en diferentes murales adscritos a la actual comunidad autónoma de Madrid: a saber, las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Camarma de Esteruelas, de ca. 1385-1400, y las pinturas murales del iglesia de Torremocha de Jarama, de ca. 1450 (AZCÁRATE LUXÁN/GONZÁLEZ HERNANDO/MANZARBEITIA VALLE/MONGE ZAPATA (2012), p. 258). De la detenida contemplación de las efigies de *Cristo en majestad* citadas, se constata la mayoritaria representación de las mismas portando un orbe en la mano izquierda y bendiciendo con la mano derecha. Por lo que a la ordenación del *Tetramorfos* respecta, cabe mencionar que tanto en las pinturas murales del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz como en el conjunto mural del templo de Castrillo de Duero su disposición difiere con respecto a la tradicional. Mientras en el primer caso el águila de *San Juan* ocupa el lugar del hombre de *San Mateo* de igual manera que el toro de *San Lucas* ocupa el lugar del león de *San Marcos*; en el segundo caso parece que el intercambio de posiciones tan solo afectó al águila de *San Juan* y el hombre de *San Mateo*.

⁵⁷⁵ PANERA CUEVAS (1995), pp. 170-171.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

con el objeto de enseñar las llagas de sus palmas)⁵⁷⁶, flanqueado por ángeles portadores de las *Arma Christi* causantes de las heridas que cubren su cuerpo⁵⁷⁷, puede expresarse bien de una manera sintética mediante la representación de los rasgos iconográficos necesarios para su entendimiento o bien de un modo más prolijo. De este modo y, tomando como referencia los conjuntos murales que son objeto de estudio, estimo que dentro de la primera categoría anotada pudiera situarse el programa pictórico del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo. Esta obra, presidida por una colosal imagen de *Jesucristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión*, fue, no obstante, concebida de acuerdo con una fórmula que incorpora ciertos rasgos de la segunda visión apocalíptica, pues Cristo aparece sentado dentro de una mandorla y escoltado por el *Tetramorfos*⁵⁷⁸. Con todo, los únicos componentes relativos al *Juicio final* son los dos arcos iris sobre los que se asienta la efigie de Cristo⁵⁷⁹ y la columna emplazada a la izquierda de su figura e indicativa de que Dios es el único capacitado para derribar las columnas que sujetan el mundo el día del Juicio⁵⁸⁰. De una forma más detallada que en Fresno el Viejo aparecería el referido tema en la iglesia de San Miguel de Reoyo de

⁵⁷⁶ De esta tipología se aparta, sin embargo, la efigie de Cristo que fuera representada en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la catedral vieja de Salamanca, una figura que responde a una modalidad iconográfica que semeja al Cristo del *Juicio final* que pintara Miguel Ángel para la capilla Sixtina, que cuenta con precedentes desde principios del Quattrocento (*idem*, p. 170). También habría que citar las pinturas murales del templo de San Lorenzo de Zorita del Páramo (Palencia), una obra en la que *Cristo hace ostensión de las llagas de la pasión* al tiempo que con su mano izquierda sujeta un orbe y con la izquierda sostiene una oriflama como símbolo de su resurrección y de su victoria sobre la muerte. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 238-242.

⁵⁷⁷ Así se observa, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo: arriba, a la derecha, ángel portando la cruz de Cristo; abajo, a la derecha, ángel sujetando la columna en la que Cristo fue flagelado y abajo, a la izquierda, ángel sosteniendo la lanza y los clavos.

⁵⁷⁸ Al margen de en capillas mayores, la combinación de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* y del *Tetramorfos* también se da tanto en el programa pictórico del sepulcro de doña Elena, de ca. 1272, como en el mural del sepulcro de don Alfonso Vidal, de ca. 1288 ó 1289, ambos en la catedral vieja de Salamanca (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 14; 134; 170; 174 y 343). El hecho de que los cuatro seres vivientes que conforman el *Tetramorfos* del templo de San Juan Bautista de Matamorisca aparezcan tocando trompetas alentó a MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 225 a estimar su consideración como anunciadores del Juicio.

⁵⁷⁹ Según RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 757 este tipo de representación, característica de los mosaicos y de los frescos bizantinos, harían referencia tanto al Antiguo como al Nuevo Testamento. Por su parte, según CARMONA MUELA (2008), p. 157, el arco iris sería la señal establecida por Dios como símbolo del pacto establecido entre Dios y Noé después del diluvio: “Esta será la señal del pacto que pongo entre mí y vosotros y todos los seres vivientes que hay entre vosotros, por todas las generaciones futuras. Yo pongo mi arco iris en las nubes, y él será la señal de la alianza entre mí y la tierra”. (Gn 9, 12, 13). Sentado sobre el arco iris también se dispone la efigie de *Cristo en majestad* de las pinturas murales de la iglesia de San Lorenzo de Zorita del Páramo (Palencia). Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 238.

⁵⁸⁰ BIEDERMANN (1993), p. 118.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Peñafiel, donde el autor de la obra, amén de afanarse en representar tanto a los condenados como a los salvados a izquierda y a derecha de Cristo respectivamente, ubicó a una serie de figuras angélicas de las que ignora su naturaleza dado su precario estado de conservación⁵⁸¹ y, a tenor del número de aureolas doradas plasmadas, al colegio apostólico que intercedería en este suceso⁵⁸². Al margen de las singularidades iconográficas que distinguen a cada uno de los dos murales ya referidos, cabría señalar que ninguna de las composiciones pictóricas citadas cuenta con la inestimable presencia de los intercesores, identificados con la Virgen María y con *San Juan Evangelista*, ni tampoco con los pasajes alusivos a la salvación de los buenos y al castigo de los réprobos, como sí aparecen en la composición de la catedral vieja de Salamanca. En este caso, en lugar de plasmarse el destino de los buenos en el paramento septentrional de la capilla mayor y la condena de los malos en el paramento meridional del espacio sagrado⁵⁸³, el autor, en virtud de la mayor amplitud de la bóveda de cuarto de esfera absidal, localizó estas dos escenas en el tercio inferior de la referida superficie respetando, eso sí, la canónica ordenación: los condenados a la izquierda de Cristo y los salvados a su derecha⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ De la detenida contemplación de los vestigios pictóricos conservados en la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria aún se distingue la cabeza de un ángel tocando una *tubae* [cat. 37, il. 405], un instrumento que, de igual manera que en las pinturas murales de la bóveda de cascarón absidal de la catedral vieja de Salamanca, tocan los ángeles con el objeto de convocar a los muertos al juicio.

⁵⁸² MÂLE (1986), p. 360 y RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 763.

⁵⁸³ Dicha disposición, ya vista en conjuntos murales de estilo gótico lineal, pudo haberse dado en las pinturas murales representadas en la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso. En efecto, en el paramento septentrional del tramo recto presbiterial el autor ubicó la figura de San Miguel como psicopompo y alanceando al demonio. Esta imagen, que Barrón García considera que fue representada junto a la efigie de Abraham, debió, acaso, de complementarse con algún pasaje alusivo a la condena de los réprobos en el muro meridional. Sin embargo, la apertura de una ventana en dicha superficie en época moderna impide precisar el motivo iconográfico en origen recogido. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 204.

⁵⁸⁴ En Gran Bretaña, durante el siglo XV, se representaron grandes *Juicios finales* en el interior de las iglesias, generalmente “above the cancel arch”: “Christ sits on a rainbow displaying the wounds of the crucifixión, often flanked by apostles and, slightly lower, by the Virgin Mary on His right and St John the Baptist wearing his coat of camel hair on the left. (...). In the lower tier, below Christ, naked souls woken by angels clamber from their graves. To Christ’s right, some flock to where St. Peter, holding the Keys to Heaven, welcomes the saved at the Gates of the Holy City, while to His left, catches of distraught sinners are carried, dragged, prodded or ferried in a handcart pulled by demons towards the flames of a fanged Hell Mouth” (ROSEWELL (2008), pp. 74-75). Como ejemplo de estas monumentales composiciones pictóricas habría que señalar los *Juicios finales* de Coventry, Holy Trinity (Warwickshire) o de Salisbury, St. Thomas (Wiltshire).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Aunque en época tardogótica la bóveda de cascarón absidal de las fábricas templarias se sigue reservando, por norma general, para albergar la ya mencionada composición pictórica presidida por un *Cristo en majestad* concebido según convenciones iconográficas derivadas bien de la segunda visión apocalíptica o bien de la visión del Evangelista San Mateo, cabría considerar la existencia de programas pictóricos en que dicho planteamiento se rompe. A la existencia de conjuntos murales, como los de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 305] o del destruido y expoliado templo de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 426], en los que la bóveda de cuarto de esfera absidal se articuló para albergar la efigie de *Cristo en majestad* con el *Tetramorfos* en su tercio superior y un segundo motivo iconográfico en su tercio inferior⁵⁸⁵, cabría añadir la existencia de conjuntos murales en los que la instalación de un elemento mueble coetáneo al programa iconográfico condicionó el desarrollo del repertorio pictórico representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal (las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419]) o determinó el traslado del mismo a otra superficie de la cabecera como estimo que pudo ocurrir con las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 356]). En ocasiones, aunque no existe ningún ejemplo de ello entre las pinturas murales objeto de estudio, los autores prescinden del motivo iconográfico tradicionalmente representado en la bóveda de cascarón absidal para situar en él composiciones pictóricas de diferente naturaleza. En dicho punto, tomando como referencia otros murales de cronología tardogótica, pudieran mencionarse las pinturas murales del templo de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria), iglesia cuya bóveda de cuarto de esfera alberga tan solo escenas relativas a la infancia de Cristo⁵⁸⁶, así como las pinturas murales de la iglesia de San Juan

⁵⁸⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 69-70. Esta particularidad, característica de los conjuntos murales que fueran representados en las bóvedas de cuarto de esfera absidal de las iglesias de Santa Marina de Sacramenia y de San Esteban de San Esteban de Gormaz, ya se aprecia en época románica. En este punto, cabría advertir las pinturas murales que, actualmente conservadas en el Museo Diocesano de Jaca (Huesca), proceden de la ermita de Nuestra Señora del Rosario de Osia (Huesca). En este conjunto mural, catalogado por Sureda i Pons en la segunda mitad del siglo XIII, se aprecia la articulación de la bóveda de cascarón absidal en dos registros perfectamente diferenciados: mientras el registro superior está protagonizado, en este caso, por el grupo de la coronación de la Virgen María escoltado por el *Tetramorfos*, en el registro inferior se disponen los apóstoles distinguidos con sus respectivos atributos. Vid. SUREDA i PONS (1995), pp. 366-367.

⁵⁸⁶ Amén de la *Anunciación* y de la *Visitación*, el autor representó el *Nacimiento del Niño*, la *Circuncisión* y la *Adoración de los Reyes Magos*. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 215-218; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 283-286.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Bautista de Valberzoso (Palencia). En este caso, varios episodios constitutivos del ciclo de la infancia de Cristo (la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Natividad*, la *Circuncisión*, la *Parada de los Reyes Magos*, la *Epifanía* y la *Huida a Egipto*)⁵⁸⁷, enmarcan el motivo iconográfico de la *Asunción de la Virgen María*. El citado tema, que también se observa en las improntas de los murales arrancados del templo parroquial de Revilla de Santullán (Palencia)⁵⁸⁸, fue concebido, como considera Manzarbeitia Valle, como derivación de la *Assumptio corporis* bizantina, pues el auténtico protagonista del ascenso, impulsado por parte de los arcángeles psicopompos, es el cuerpo glorioso de la Virgen y no su alma⁵⁸⁹. La reseñada modalidad, enraizada, como ya advirtiera Sureda i Pons, en el período románico⁵⁹⁰, adquirió en el siglo XV claras connotaciones inmaculista que fueron expresadas por Levi d'Ancona: "Both the Apocalyptic Woman and the Virgin with the symbols of the litanies were pictures of Mary in Heaven, and the two images might be fused together or combined with the Assumption of the Virgen to depict the Immaculate Conception"⁵⁹¹. De este modo pudiera entenderse la privilegiada disposición de un motivo iconográfico que se conjuga en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de La Asunción del Barrio de Santa María (Palencia) con el motivo de la Coronación de la Virgen⁵⁹².

⁵⁸⁷ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 199-200; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 95-101. De entre los episodios que el autor representó en la bóveda de cuarto de esfera absidal cabría hacer referencia al pasaje de la *Parada de los caballos de los Reyes Magos*. Dicha escena, de gran fortuna en el occidente cristiano durante los siglos XII y XIII, ya se aprecia en conjuntos murales de estilo gótico lineal que se hayan en el interior de los arcosolios funerarios de la catedral vieja de Salamanca: las pinturas murales del sepulcro del arcediano de Ledesma don Diego López († 1341 ó 1342), de ca. 1330-ca. 1340, o en las pinturas murales del sepulcro de doña Elena († 1272), de ca. 1272. Vid. RUÍZ MALDONADO (1995), p. 433; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 166 y 169.

⁵⁸⁸ La capilla mayor de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán fue profusamente decorada en el siglo XV con un extenso programa pictórico que fue arrancado casi en su totalidad a principios del siglo XX. Dicho proceso, que explica la sola conservación de las improntas en los paramentos y bóvedas, fue relatado por parte de Post del siguiente modo: "the lion's share of what remains, consisting in almost the entire polychromy of the apse, has been transferred to canvas and was last seen by me in the possession of Lady Limerick at Hall Place, Bexley, Kent". Vid. POST (1933), vol. IV, part 1, p. 198.

⁵⁸⁹ MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 93.

⁵⁹⁰ SUREDA i PONS (1981), pp. 78-80.

⁵⁹¹ LEVI D'ANCONA (1957), p. 15.

⁵⁹² MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 189.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Amén de estos temas, cuya localización en la bóveda de cascarón absidal permitía a toda persona que ingresara en las fábricas templarias reparar en una iconografía concerniente al ciclo de Glorificación de la Virgen María, convendría subrayar el particular emplazamiento de episodios relativos a la infancia de Jesucristo en la bóveda de cuarto de esfera absidal del templo de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria) y del templo de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia). La citada disposición, acorde con la extraordinaria fortuna que en el siglo XV alcanzó la reproducción de escenas cristológicas (en este caso ordenadas en los ciclos de la infancia, la vida pública y la pasión de Cristo)⁵⁹³, resulta, a mi parecer, un tanto extraña a juzgar por la frecuente representación en dicha superficie muraria de un programa pictórico determinado y frecuentemente relativo, aunque con alguna excepción relacionada con lo ya manifestado en el párrafo anterior, bien a la segunda visión apocalíptica o bien a la visión del evangelista San Mateo. En este punto, cabría señalar la divergente articulación temática que distingue a conjuntos murales objeto de estudio que integran escenas relativas a la infancia de Cristo (las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] y las pinturas murales del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431]). En efecto, en dichas iglesias se constata, tanto sí la bóveda de cuarto de esfera absidal está ocupada por algún motivo iconográfico concreto (la iglesia de Castrillo de Duero) como si esta carece de programa pictórico alguno (el templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz), el objeto de los autores por agrupar los pasajes concernientes de la infancia de Cristo en la superficie muraria correspondiente al hemicyclo absidal (en el caso del citado templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz también por el muro sur del tramo recto presbiterial y, presumiblemente, por el paramento norte, aunque en este caso las escenas se han perdido), una localización que, si bien también se aprecia en obras de estilo gótico lineal (las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo)⁵⁹⁴, también se concreta en la representación de episodios aislados. En este punto, habría que considerar la asidua plasmación del tema de la *Anunciación* en el semicilindro

⁵⁹³ BARRÓN GACRÍA (1998), p. 93.

⁵⁹⁴ En efecto, estas pinturas murales están formadas por una casi arruinada escena de la *Anunciación*, del *Nacimiento de Cristo*, del *Anuncio de los pastores* y de la *Epifanía*. Asimismo, cabría señalar la presencia de una maltrecha escena que pudiera identificarse con la *Huida a Egipto*. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 46-47.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

absidal de las fábricas templarias. La citada ubicación, nada que ver con la que ocupa dicha escena en las pinturas murales de los templos de San Juan Bautista de Valberzoso o de San Juan Bautista de Mata de Hoz, no es fortuita, pues pretende con ello integrar tan particular episodio con la luz que penetra a través de los vanos abiertos en el hemiciclo absidal de los edificios. De este manera se entiende, en una ubicación también visible en capillas mayores de divergente concepción estructural (la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 149]) o en otros ámbitos sagrados, como la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 454], que tanto la Virgen como el arcángel San Gabriel tiendan a aparecer escoltando la ventana central de la capilla mayor. Dicha ubicación, observable, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, ils. 248-249]⁵⁹⁵, considero que contribuía a integrar el vano en el discurso iconográfico con la pretensión de que el chorro de luz que por él entrara se relacionara de una forma simbólica con una manifestación de la divinidad adecuada al episodio de la *Anunciación*.

Aunque no existe ejemplo de ello en las pinturas murales objeto de estudio, las bóvedas de cañón que cubren el tramo recto presbiterial de las cabeceras románicas fueron también utilizadas para albergar diferentes escenas de la infancia de Cristo (las pinturas murales del templo del núcleo palentino de Revilla de Santullán)⁵⁹⁶. Semejante superficie, en base a lo indicado por Manzarbeitia Valle, fue también adecuada, como así se observa en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso, para situar escenas concernientes a la pasión de Jesucristo⁵⁹⁷, un ciclo narrativo cuyas escenas también solían ubicarse en el

⁵⁹⁵ De igual forma que en la iglesia parroquial de Cuevas de Provanco, la *Anunciación* de las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Aldeaseca de la Frontera (Salamanca) también aparece escoltando el vano central de la capilla mayor [cat. 14, il. 150]. El hecho de que en el templo de Santa Marina de Sacramenia se instalara un retablo coetáneo al programa pictórico, obligó, dado que este elemento mueble cegó el vano central, a desplazar el mencionado tema, pudiendo de esta manera justificar que aparezca flanqueando el vano abierto en el sector meridional de la capilla mayor [cat. 29, il. 299].

⁵⁹⁶ Mientras que en el sector septentrional de la bóveda que cubre el tramo recto presbiterial, el autor dispuso los temas de la *Anunciación* y de la *Adoración de los Reyes Magos*, en el lado contrario, es decir, en el sector meridional de la citada bóveda del tramo recto, el autor representó los episodios relativos a la *Visitación* y a la *Huida a Egipto*. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 196; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 205-207.

⁵⁹⁷ La bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso fue considerada como soporte adecuado para albergar los episodios relativos a la *Flagelación* y a *Jesucristo camino del Calvario* (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 108-111). Como ya indiqué en líneas previas, la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

lado preferente del muro del Evangelio⁵⁹⁸. Sin embargo, y a diferencia de lo acontecido con las escenas relativas a la infancia de Cristo, los pasajes alusivos a la pasión del Señor según parece se caracterizaron por una mayor diversidad locativa, no siendo las capillas mayores de los templos el único ámbito reservado para la representación de las referidas escenas. De esta forma, y amén de la *Última Cena* localizada en el paramento septentrional de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes, la *Santa Cena* en origen representada en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 425] fue la única escena concerniente al ciclo de la pasión de Jesucristo objeto de estudio ubicada en capillas mayores levantadas con arreglo a las referidas convenciones estructurales románicas⁵⁹⁹, localizándose el resto, como incidiré en el apartado pertinente, en el muro septentrional del cuerpo de las iglesias⁶⁰⁰. Por último, considerar que del ciclo de la Glorificación de Jesucristo es frecuente encontrar escenas a él adscritas (la *Bajada de Cristo al infierno de los justos*, la *Resurrección*, la *Aparición de Cristo a María Magdalena (el Noli me tangere)* o la *Ascensión*) en las capillas mayores de los templos⁶⁰¹.

Los conjuntos murales de época tardogótica pintados en capillas mayores concebidas de acuerdo a convenciones estructurales románicas materializadas en un espacio rematado por semicilindro y bóveda de cascarón absidales no solo integraron escenas de tipo cristológico como las aquí citadas sino que también contuvieron efigies sagradas cuya presencia remitía

representación en dicha superficie de pasajes alusivos al ciclo de la pasión de Cristo responde a una tradición que se remonta al estilo gótico lineal: a saber, pinturas murales del templo de San Martín de Gaceo y pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción del término de Castro de Fuentidueña.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 48.

⁵⁹⁹ Semejante particularidad ya se aprecia en la iglesia de San Juan de Daroca (Zaragoza), templo que presenta en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la capilla mayor una representación del la *Última Cena* que parece remontarse al siglo XIV. Vid. COOK/GUDIOL RICART (1980), pp. 222-223, fig. 268; GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 73.

⁶⁰⁰ Esta circunstancia, también visible en la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 207 y MANZARBEITIA (2001), pp. 114-116, se constata, como estudiaré de un modo más prolijo en el apartado correspondiente al análisis de las pinturas murales situadas en el los pilares y en los paramentos laterales, en las *Santas Cenas* de las iglesias de San Cristóbal de La Cuesta, de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos y de San Andrés de Fuentearmegil.

⁶⁰¹ Esta circunstancia ya se observa, por ejemplo, en las pinturas murales del templo de San Martín de Gaceo, una obra que presenta en la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial diferentes escenas alusivas al citado ciclo. Vid. SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 57-62.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

a una religiosidad más cotidiana y personal. En la mayor parte de los conjuntos murales de época tardogótica conservados en semejante marco arquitectónico se observa, acaso, por las limitaciones que impone el espacio, no tanto la descriptiva reproducción del ciclo narrativo de un santo determinado como la sola representación de su efigie acompañada de la palma de martirio que atestigua su condición de mártir y de su atributo más específico. Siendo la sola plasmación de la imagen de los santos más común, estos, en el marco de las cabeceras templarias analizadas, pueden aparecer en el semicilindro absidal, como los santos *Cosme* y *Damián* en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 18-19]⁶⁰², en los muros que delimitan tanto el tramo recto presbiterial como el arco triunfal, como así se ve en los murales del templo de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia)⁶⁰³, o incluso, a pesar de ser un espacio predilecto para la situación de escenas cristológicas, en la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial: la iglesia parroquial de Bocigas de Perales [cat. 33, ils. 362 y 364]. Aun siendo mucho más frecuente la sola representación de las figuras sagradas, hay ejemplos en los que los autores prefieren ser más detallados, como así ocurre con el programa pictórico del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, compuesto por algunos de los episodios más importantes de la hagiografía del Precursor [cat. 6, il. 55-64], y con el repertorio pictórico de la iglesia del núcleo de Santa Marina de Sacramenia, donde el autor presenta a *San Nicolás de Bari* y a *Santa Marina* a través de una algunos de los hitos más importantes de su vida [cat. 29, ils. 302-312]⁶⁰⁴.

Analizada, haciendo especial hincapié en los conjuntos murales incluidos en el presente trabajo de investigación, la tradicional disposición del programa iconográfico en las capillas mayores románicas concebidas con arreglo a la tipología estructural ya descrita, convendría

⁶⁰² Esta disposición también se observa en las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Asunción de Barrio de Santa María (Palencia). En efecto, en el hemicycle absidal de la capilla mayor el autor representó en un primer nivel a *San Juan* y a *San Pablo* y en el segundo nivel a *Santa Catalina* y a *San Sebastián*. Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 190-192.

⁶⁰³ Por ejemplo, en la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso, el autor representó al apóstol *Santiago* en el muro septentrional del tramo recto presbiterial, a la derecha de la referida imagen de *San Miguel* arcángel. Por otro lado, cabe anotar que en el arco triunfal, el autor plasmó las siguientes efigies sagradas: mientras que a la derecha aparecen *San Bartolomé*, *San Blas*, *San Andrés*, *Santa Catalina* y *San Antonio Abad*, a la izquierda se sitúa *Santa Bárbara*. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 205; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 112-114.

⁶⁰⁴ La representación del ciclo hagiográfico de *Santa Marina* en el tercio inferior de la bóveda de cuarto de esfera absidal resulta un tanto excepcional a juzgar por lo dicho en líneas precedentes.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

hacer alusión, a modo de recapitulación, a las singularidades iconográficas que distinguen a las pinturas murales objeto de estudio. A este respecto, habría que señalar que la gran efigie de *Cristo en majestad* que, flanqueada por el *Tetramorfos*, fuera representada en la inmensa mayoría de las bóvedas de cuarto de esfera absidal aquí recogidas,⁶⁰⁵ tuvo que convivir con un repertorio iconográfico del que, en efecto, formaron parte pasajes relativos al origen de la vida humana de Cristo. De este modo, cabría señalar, como así se aprecia en las pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 248-249] y de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 299], el episodio de la *Anunciación*, un episodio en cuya representación los autores evitan, más allá del jarrón con azucenas, cualquier elemento superfluo que pudiera dificultar el entendimiento del mensaje que se quería transmitir. Lamentablemente, las escenas de la *Anunciación* aquí preservadas aparecen aisladas, no conservándose ninguna de ellas integrada en un ciclo iconográfico en particular. No sucede, sin embargo, lo mismo con el pasaje de la *Visitación* de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz, un episodio que también prescinde de todo rasgo anecdótico, pues el encuentro entre la Virgen María y *Santa Isabel* se desarrolla sobre un fondo neutro [cat. 42, il. 433], y que el autor integra en un ciclo de la infancia de Jesucristo formado, del mismo modo que en las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, por la *Adoración de los Reyes Magos* y por la *Huida a Egipto*⁶⁰⁶. Mientras que en la representación del tema de la *Epifanía* los autores se centraron, sin más artificios que el suntuoso atuendo de los magos y que la efigie de *San José* en el caso de Castrillo de Duero, en el momento en el que los tres reyes magos entregan los presentes al Niño, en la representación del episodio de la *Huida a Egipto* los autores se hicieron eco de pasajes accesorios: el *Milagro de la palmera* y el *Milagro de las mieses* en el caso de las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de

⁶⁰⁵ Mediante la representación de la naturaleza divina de Cristo bien de acuerdo a convenciones iconográficas derivadas de la segunda visión apocalíptica o bien de la visión del evangelista San Mateo, se pretendía que el que ingresara en el interior de las fábricas templarias pudiera, en efecto, tomar conciencia del triunfo de Cristo sobre la muerte.

⁶⁰⁶ Por lo que a las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero se refiere, cabría anotar que las escenas de la *Adoración de los Reyes Magos* y de la *Huida a Egipto*, localizadas en el sector meridional del hemicírculo absidal, debieron de formar parte de un ciclo iconográfico más amplio a juzgar por los vestigios pictóricos conservados en el sector septentrional.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Castrillo de Duero [cat. 4, il. 22] y, de nuevo, el *Milagro de las mieses* y la persecución a la Sagrada Familia en el caso del conjunto mural del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, ils. 436-438]⁶⁰⁷. De entre los murales objeto de estudio representados en este tipo de cabeceras, los episodios mencionados son los únicos que remiten al ciclo de la infancia de Cristo, no habiendo más alusión al ciclo de la pasión de Jesús que la *Santa Cena* en origen representada en la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz⁶⁰⁸. Asimismo, en el vano que iluminaba la capilla mayor de esta iglesia se localizaba el episodio de la *Aparición de Cristo a Santa Magdalena* (el *Noli me tangere*), una escena concerniente al ciclo de la Glorificación de Cristo de la que no pueden extraerse muchas conclusiones dada su no conservación. Amén de las escenas alusivas a la infancia y pasión de Cristo, los conjuntos murales de época tardogótica objeto de estudio realizados en capillas mayores de factura románica afines a los parámetros estructurales citados también presentan imágenes de santos. El adecuado estudio de las mismas requiere diferenciar entre conjuntos murales que tan solo presentan las imágenes de los santos acompañadas con sus atributos específicos (a saber, los santos *Cosme* y *Damián* del mural de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero o las figuras sagradas del conjunto mural del templo de San Pedro de Bocigas de Perales), y los programas pictóricos que integran ciclos hagiográficos. En este punto habría que señalar, como ya indiqué en líneas precedentes, las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia. En ellas, el autor decidió que todo el que accediera al templo se aproximara al relato vital de *San Nicolás de Bari* a través de los dos pasajes relativos a su vida en origen plasmados [cat. 29, il. 234], una pretensión que también se constata en el ciclo hagiográfico de *Santa Marina* [cat. 29, il. 234].

⁶⁰⁷ Además de la representación de ambos temas en el hemicycle absidal de ambas fábricas templarias, cabría señalar que los autores recurrieron a ambos episodios secundarios con el objeto de formar un relato, como así señala BARRÓN GARCÍA (1998), p. 98, orientado a un público crédulo y pueril. En su conformación, lejos de utilizar fuentes canónicas, los autores hicieron uso de los evangelios apócrifos, de los que extrajeron el ya citado *Milagro de la palmera*, así como de la hagiografía medieval, de donde procedería la historia relativa al *Milagro de las mieses*.

⁶⁰⁸ Como ya sucediera en *Santas Cenas* pertenecientes a la época de desarrollo del estilo gótico lineal (a saber, la *Santa Cena* de las pinturas murales del templo de San Martín de Gaceo o la *Santa Cena* del conjunto mural del monasterio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real de Segovia), el autor de las pinturas murales incidió de un modo particular en la traición de Judas mediante la representación de su persona por delante del tablero de la mesa ante la que estaba sentado Jesucristo y los demás miembros del colegio apostólico. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 73.

3.3.1.2.- Capillas mayores góticas.

Aunque la mayor parte de los conjuntos murales de época tardogótica objeto de estudio se localizan en capillas mayores románicas concebidas con arreglo a la tipología estructural antes descrita, es decir, cabecera de planta semicircular cubierta con la pertinente bóveda de cascarón absidal, convendría considerar la existencia de programas pictóricos de semejante horizonte cronológico emplazados en capillas mayores erigidas de acuerdo a convenciones constructivas góticas. El uso que de estas propuestas estructurales se hizo desembocó en la edificación, ya en el siglo XIII, como se observa en las iglesias parroquiales de San Esteban Protomártir de Amusquillo y de San Bartolomé de Fompedraza, ambas en el actual término provincial vallisoletano, de capillas mayores de factura cuadrangular rematadas por testero plano y cubiertas mediante bóvedas de crucería tipológica y formalmente más complejas a medida que transcurren los años del gótico. La diferente volumetría de las capillas mayores góticas con respecto a la que mayoritariamente distinguió a las cabeceras románicas no solo supuso un diferente desarrollo del programa pictórico fundado en la divergente concepción de los muros perimetrales sino también un cierto distanciamiento con respecto al repertorio iconográfico que solía integrar los murales de época tardogótica sitos en espacios sagrados de traza románica. El hecho de que las citadas capillas mayores remataran en testero plano y carecieran de la pertinente bóveda de cascarón absidal fue, a mi juicio, determinante para que se considerara prescindir del programa pictórico que, de forma tradicional, ocupaba la citada superficie. De este modo, la ausencia de dicha composición pictórica, protagonizada, en la mayoría de las ocasiones, por la efigie de un enorme *Cristo en majestad* (flanqueado por el tradicional *Tetramorfos*) cuya actitud variaba dependiendo de si su imagen derivaba bien de la segunda visión apocalíptica o bien de la visión del evangelista San Mateo, supuso un importante componente diferenciador⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ Esta circunstancia, no obstante, contraviene lo sucedido en la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca, más en concreto, en la cabecera de la nave que fuera erigida en el siglo XV en el costado meridional. En ella, en la parte superior del paramento meridional, se sitúa la efigie de un Cristo juez que, “entronizado, barbado y con una amplia melena que le cae tras los hombros, viste saya y manto de abundantes pliegues, no cruzado sino abrochado bajo el cuello a modo de capa pluvial” (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 223-224). En su descripción el autor no alcanza a ver si Cristo aparecía bien en actitud de bendecir o bien mostrando las llagas de la pasión.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Con todo, tanto el muro testero como los paramentos laterales que definen el ya referido espacio sagrado se constituyeron en el soporte apropiado para alojar un programa pictórico que estimo puede presentar, a excepción de la composición pictórica que acabo de anotar y a tenor de la existencia de ejemplos que así lo atestiguan, un discurso iconográfico parecido al que caracteriza a los conjuntos murales tardogóticos emplazados en cabeceras de factura románica. Si en las capillas mayores construidas con arreglo a dicha tipología la superficie muraria que más frecuentemente solía albergar escenas alusivas a la infancia de Cristo era el semicilindro absidal (por encima de la excepcional localización en la bóveda de cuarto de esfera absidal y de la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial), en las capillas mayores concebidas con arreglo a parámetros estructurales góticos el muro predilecto para alojar dichas escenas fue el paramento testero. Así se constata, por ejemplo, en la iglesia de San Juan Bautista Matamorsica (Palencia), más en concreto, en la cabecera de la nave que fuera construida en el siglo XV en el lateral meridional de la primitiva fábrica templaria⁶¹⁰, así como en la iglesia consagrada a San Cipriano y San Cornelio en el término palentino de San Cebrián de Mudá. En este templo, el muro testero de su capilla mayor, construida en el siglo XV, contiene, como en el ejemplo citado, los siguientes pasajes relativos a la infancia de Cristo: la *Anunciación*, la *Natividad*, la *Presentación-Circuncisión* y la *Epifanía* (a estos pasajes cabría añadir, en el caso de San Cebrián de Mudá, la *Matanza de los Inocentes*)⁶¹¹. Por lo que a las escenas de la pasión de Jesucristo se refiere, estas, en virtud de su frecuente representación en el lateral preferente del muro del Evangelio, se sitúan asiduamente, como bien se observa en la ya referida iglesia parroquial de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, en el muro septentrional de las capillas mayores. Así se entiende que en la referida superficie muraria se localicen los episodios alusivos a la *Oración en el Huerto*, al momento en el que *Pilatos se lava las manos*, a la *Flagelación de Cristo*, a *Jesús Camino del Calvario* y a la *Última Cena*⁶¹².

⁶¹⁰ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 167-169; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 226-227.

⁶¹¹ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 178-182; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 155-158.

⁶¹² Aunque la representación de las escenas de la pasión en el muro septentrional servirían de contrapunto a los castigos infernales habitualmente reproducidos en el paramento opuesto, esta circunstancia no se observa en San Cebrián de Mudá, pues dicha superficie muraria está ocupada no solo por varias imágenes sagradas (a saber, *Santa Apolonia*, *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Bárbara* y *Santa Lucía*) sino también y, de forma

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Aunque la asunción del sistema retablístico como mecanismo para organizar el discurso iconográfico ya se observa en las pinturas murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero y de San Miguel de San Esteban de Gormaz, esta articulación, adoptada al albur de la paulatina instalación de los retablos muebles en las iglesias, también fue empleada en los conjuntos murales localizados en capillas mayores góticas. A través de un enmarque arquitectónico cuyo diseño no fue uniforme, los autores no solo pretendieron recrear las estructuras retablísticas que en este instante se estaban produciendo sino también servirse de las ventajas organizativas y estructurales que estas proporcionaban para articular los repertorios pictóricos que tuvieran que plasmar. De esta forma, todo el que accediera en los templos podría efectuar una lectura ordenada bien de los episodios de la infancia y de la pasión de Cristo, como así sucede, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), o bien de los pasajes alusivos al ciclo narrativo de algún santo en concreto. Si en el muro testero de las capillas mayores, como así sucede en la iglesia parroquial de San Cebrián de Mudá, solía también localizarse una imagen del santo o de los santos protectores de los templos junto a otras que, bien sitas en el mismo muro o bien en algún otro, tuvieran una especial importancia devocional⁶¹³, en el paramento testero de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Fompedraza se representa un programa pictórico de temática particular. En el citado mural, amén de no existir escena alguna alusiva a la infancia de Cristo, se constata una particular inclinación del artista por relatar no solo la hagiografía del santo protector de la iglesia, *San Bartolomé*, sino también de *Santa Lucía*, hacia la que existió una gran devoción dada su condición como curadora de las enfermedades oculares y de la ceguera⁶¹⁴, y de *San Antonio Abad*, santo que alcanzó una gran fama como santo curador⁶¹⁵. El autor del mural, que expresa la mayor importancia del

un tanto extraña, las escenas de la *Visitación* y la *Huida a Egipto*. Por el contrario, el paramento meridional de la cabecera de la nave que fuera construida en el siglo XV en la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca presenta un programa pictórico presidido por la efigie de *Cristo en majestad* antes citada e integrado por una escena que aúna la resurrección de los muertos y el infierno de los condenados reproducido a través de la caldera y las fauces de Leviatán.

⁶¹³ Acabo de hacer alusión a las imágenes sagradas que fueron representadas en el paramento meridional de la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Cebrián de Mudá.

⁶¹⁴ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 269.

⁶¹⁵ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 111-112.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

santo apóstol mediante la representación de su ciclo narrativo en la parte más elevada de la obra pictórica y la disección del mismo en un mayor número de escenas relativas a su vida (el autor representó hasta ocho por las cuatro de los otros dos), integra los diferentes relatos hagiográficos representados en un sistema retablistico que estimo semeja, como se verá de una forma más detallada en la ficha dedicada al conjunto mural [cat. 5, il. 31], a los retablos de advocación triple que alcanzaron una extraordinaria fortuna en el área aragonesa⁶¹⁶.

Analizadas las singularidades que conciernen a la ubicación y al desarrollo del discurso iconográfico en las capillas mayores góticas, cabría anotar que los requerimientos piadosos y devocionales que condujeron a la representación de dicho repertorio iconográfico fueron, a mi juicio, semejantes a los que acarrearón la representación de los conjuntos murales sitos en cabeceras de factura románica a juzgar por las características del repertorio pictórico que fuera representado. Aunque en las capillas mayores construidas con arreglo a convenciones estructurales góticas no suele haber constancia alguna de la típica representación de *Cristo en majestad* escoltado por el *Tetramorfos*, sí que se observa una cierta insistencia por parte de los autores a la hora de representar, en alusión al origen de la vida humana de Jesucristo, los temas de la *Anunciación* y *Visitación*, al tiempo que pasajes alusivos a los comienzos de la trayectoria humana de Jesucristo: a saber, el *Nacimiento del Niño Jesús*, la *Circuncisión- Presentación*, la *Epifanía*, la *Huida a Egipto* y la *Matanza de los Inocentes*. De igual modo, todo el que ingresara en los templos podía contemplar los pasajes concernientes a la pasión de Cristo, episodios que ayudarían a los creyentes comprender el sacrificio de Cristo por la redención de la humanidad, y aproximarse bien a aquellas imágenes sagradas que la piedad medieval enaltecía dados los poderes taumátúrgicos que se consideraba tenían, como *Santa Lucía* y *San Antonio Abad* en el caso de las pinturas murales del templo de San Bartolomé de Fompedraza, o bien a aquellos santos cuya vida y milagros, estimados como ejemplos de la moralidad cristiana, debían de servir como patrones y pautas de comportamiento para el que accediera a los templos.

⁶¹⁶ Como señalaré en la ficha dedicada al estudio del conjunto mural de la referida iglesia de San Bartolomé de Fompedraza, esta particularidad compositiva se da también tanto en el retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza) ejecutado por Blasco de Grañén como en el retablo de *Santa Catalina*, *San Lorenzo* y *San Prudencio* de la capilla de los Pérez Calvillo de la catedral de Tarazona realizado por Juan de Leví. Vid. LACARRA DUCAY (2004), pp. 111-154; LACARRA DUCAY (1990), pp. 27-46.

3.3.1.3.- Capillas mayores mudéjares.

Teniendo en cuenta que la bóveda de cuarto de esfera absidal de las capillas mayores de traza románica estuvo mayoritariamente reservada en época de desarrollo del llamado estilo gótico lineal para albergar la segunda visión apocalíptica, resulta especialmente llamativo el escaso uso que de esta superficie se hace durante el mismo período en las capillas mayores erigidas con arreglo a parámetros estéticos mudéjares. Dicha afirmación pudiera constatarse en el hecho de que las fábricas templarias de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila) y de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas las Torres (Ávila) sean prácticamente los únicos edificios de factura mudéjar que presentan la bóveda de cascarón absidal ornada con el citado pasaje de carácter apocalíptico⁶¹⁷. Asimismo, resulta revelador el hecho de que los autores responsables de la realización de los murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén (Valladolid) y del templo de San Pedro del Olmo de Toro (Zamora) no estimaran la bóveda de cascarón absidal como superficie predilecta para albergar la imagen de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* a diferencia de lo que ocurrirá en época tardogótica en las señaladas iglesias de San Juan Bautista de Fresno el Viejo o de San Miguel de Reoyo de Peñafiel. De la pormenorizada contemplación de murales de estilo gótico lineal situados en capillas mayores de factura mudéjar se constata la mayoritaria concentración del programa iconográfico en el semicilindro absidal. Así se aprecia, por ejemplo, en la referida iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, cuyo hemiciclo absidal alberga distintas escenas alusivas a la infancia de Cristo, o en el templo de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres, donde todavía se reconoce a *Santa Lucía* y *Santa Úrsula* entre un grupo de santas nimbadadas⁶¹⁸.

⁶¹⁷ En efecto, la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo alberga una interesante representación de la segunda visión apocalíptica protagonizada por la efigie de un gran *Cristo en majestad* bendiciendo con la mano derecha y sujetando el orbe con la izquierda. Su monumental figura está flanqueada por el tradicional *Tetramorfos*. Misma composición pictórica fue reproducida en la citada iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 45 y 99.

⁶¹⁸ Gutiérrez Baños considera que ambas figuras sagradas formarían parte de un cortejo femenino que tendría como propósito acompañar la imagen titular de la iglesia. En base a ello señala que “debieron de ser ocho en total: tres a cada lado de la ventana central y una en cada extremo del semicilindro absidal”. Vid. *idem*, pp. 98- 99, nota n.º 331.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Si el hemicycle absidal de las capillas mayores levantadas con arreglo a las convenciones estructurales románicas ya citadas apenas presenta, a excepción de los vanos que dan luz al interior del espacio sagrado, componente alguno que determinara la extensión del programa pictórico, no ocurre lo mismo con el hemicycle absidal de la mayor parte de las iglesias de fábrica mudéjar. Semejante circunstancia, visible, por ejemplo, en la citada iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres, donde el hemicycle absidal se estructura a base de una serie de recuadros de disposición vertical⁶¹⁹, se hace especialmente ostensible en las iglesias mudéjares del foco vallisoletano, desarrollado en la citada comarca de Tierra de Pinares entre los siglos XIII y XIV, y en los templos de factura mudéjar adscritos al foco zamorano. Analizando inicialmente las iglesias pertenecientes a este último foco, definido, según apunta el autor Valdés Fernández, por el grupo de Toro y su comarca⁶²⁰, se constata una cierta inclinación por animar los espacios que dejan libres los tres vanos del hemicycle absidal mediante la apertura de una suerte de “arcos sencillos de menor luz, creándose una alternancia rítmica de arcos de características distintas”⁶²¹. Esta particularidad decorativa, visible, por ejemplo, en el hemicycle absidal del templo toresano de San Pedro del Olmo, en la ermita del Cristo de las Batallas o de Nuestra Señora de la Vega de Toro y en el templo también toresano de San Lorenzo, rememora al sistema decorativo que anima la superficie del hemicycle absidal de las siguientes iglesias adscritas a dicho foco vallisoletano: a saber, la iglesia de Santiago de Alcazarén y el templo de Santa María de Mojados.

La referida decoración a base de una sucesión de arquerías condicionó el desarrollo del programa iconográfico, impidiendo, a diferencia de lo visto en el semicilindro absidal de la citada iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, la reproducción de repertorios pictóricos compuestos bien por pasajes relativos a la infancia de Cristo o bien por episodios alusivos al ciclo hagiográfico de alguna imagen sagrada en particular. Con todo, la imposibilidad de plasmar un repertorio pictórico de tales características propició que los autores responsables de los murales, considerando los beneficios organizativos que el citado sistema de arquerías podría proporcionar, representaran un programa iconográfico principalmente contenido en

⁶¹⁹ *Idem*, p. 98.

⁶²⁰ VALDÉS FERNÁNDEZ (1981), p. 100; VALDÉS FERNÁNDEZ (1994), p. 92.

⁶²¹ VALDÉS FERNÁNDEZ (1981), p. 102.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

los arcos que estructuran el semicilindro absidal de las capillas mayores de las iglesias. De esta manera, los autores, sabedores de la limitada extensión de la superficie susceptible de albergar un repertorio pictórico, consideraron el espacio interno de los referidos arcos como idóneo para albergar, en la gran mayoría de las ocasiones, figuras sagradas distinguidas con sus respectivos atributos. Dicho planteamiento, adoptado en la concepción de las arruinadas pinturas murales del templo de San Pedro de Alcazarén, aun cuando su semicilindro absidal no presenta arquería alguna⁶²², ya se observa en conjuntos murales pertenecientes al estilo gótico lineal, horizonte estilístico al que, por ejemplo, se adscribe el mural de la iglesia de Santiago de Alcazarén (a excepción de la imagen de *Santiago en la batalla de Clavijo* que representada sobre el friso de ladrillos dispuestos en esquinilla y sobre la banda de ladrillos recortados en nacela que rematan el semicilindro absidal). De los dos registros de arquerías en que se estructura el hemicycle absidal de dicho templo, el inferior presenta, escoltando la figura central de *Jesucristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión*, un apostolado plasmado del modo indicado⁶²³. Los apóstoles, cuya presencia bien pudiera fundarse en su condición como asesores del juicio final⁶²⁴, estarían identificados, de la misma manera que en las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Alcazarén, por el libro que atestiguaría la citada condición y, en algún caso, por el atributo pertinente (de izquierda a derecha, aún se reconoce a *San Bartolomé* con el cuchillo, a *San Andrés* con la cruz y a *San Pedro* con

⁶²² De las pinturas murales que en su día decoraran el semicilindro absidal de la citada iglesia de San Pedro de Alcazarén no queda a día de hoy vestigio alguno, debiendo de recurrir al material fotográfico conservado en el Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid para conocer el programa pictórico que fuera en origen representado. De la detenida contemplación de las fotografías puede, en efecto, distinguirse la originaria plasmación de un apostolado a la altura de los vanos, un colegio apostólico del que es posible reconocer las tres efigies en origen situadas entre las ventanas del Evangelio y la central y dos de las tres que, según explica Gutiérrez Baños, habría entre esta y la del costado de la Epístola. De este modo, siguiendo un orden de lectura de izquierda a derecha, bien pudieran identificarse, al llevar sus atributos distintivos, *San Bartolomé*, con el cuchillo y el demonio atado a sus pies; *San Andrés*, con la cruz; *San Pedro*, con las llaves y *San Pablo* con la espada (la imposibilidad de discernir el atributo del último de los apóstoles impide identificarlo con una efigie en concreto). Los citados apóstoles, como también se observa en la iglesia de Santiago de la misma localidad, debieron de integrarse en una composición pictórica alusiva al *Juicio final* y protagonizada por un *Cristo juez*. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 10-13.

⁶²³ La inclusión del colegio apostólico en el semicilindro absidal se convirtió en una constante iconográfica en las pinturas murales románicas como ya se ha visto en líneas previas. Aunque el sentido difiere totalmente, los apóstoles aparecen de la misma guisa. En este punto, merece la pena subrayar que los apóstoles que fueran representados en el hemicycle absidal de la iglesia de Santa María de Taüll aparecen, del mismo modo que en la iglesia de Santiago de Alcazarén, en el interior de una sucesión de arquerías.

⁶²⁴ MÂLE (1986), p. 360; RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 763.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

las llaves)⁶²⁵. La ordenación del programa pictórico observable en las citadas pinturas murales de Santiago de Alcazarén también hubo de darse en Toro, más en concreto, en las pinturas murales de ca. 1400 sitas en el semicilindro absidal de la iglesia de San Pedro del Olmo de esta localidad zamorana. En este caso, el segundo registro de arquerías en que se estructura el referido hemicíclo absidal está presidido por un *Cristo en majestad* escoltado por los componentes de un apostolado representado de un modo similar a lo ya descrito. De igual manera, los apóstoles, ubicados tanto en el interior de los arcos como en el fragmento de paramento de separación entre ellos, portan libros y, en algún caso, atributos que estimo permitirían, con arreglo también a un orden de lectura de izquierda a derecha, identificar a algunos de ellos con: *San Bartolomé, San Juan Evangelista, San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santiago el Mayor*⁶²⁶.

Además de la bóveda de cascarón y del semicilindro absidales, habría que considerar los paramentos que definen el tramo recto presbiterial de las cabeceras de factura mudéjar, una superficie que aún conserva vestigios pictóricos en la iglesia de San Martín de la población segoviana de Cuéllar (hoy convertida en centro de interpretación del mudéjar). No obstante, el precario estado de conservación que presentan los restos pictóricos impide calibrar de un modo preciso y certero el horizonte cronológico y estilístico de los restos preservados.

El escaso uso que de la bóveda de cascarón absidal de las capillas mayores mudéjares se hizo en época de desarrollo del estilo gótico lineal bien pudiera hacerse extensible a época tardogótica, periodo al que, no obstante, pertenecería el tema de la *Coronación de la Virgen María* representado en la bóveda de cascarón absidal de la ermita del Cristo de las Batallas o de Nuestra Señora de la Vega de Toro. Amén de esta obra, ejecutada a fines del siglo XV y catalogable, como dice Gutiérrez Baños, en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco⁶²⁷,

⁶²⁵ Al colegio apostólico representado en el registro inferior de arquerías habría que añadir la inclusión en el segundo de un conjunto de figuras que, también integradas en arquerías, escoltarían a la escena central alusiva al luctuoso instante de la *Crucifixión*. Dichas figuras, entre las que pudieran identificarse las tres Marías y la efigie de *Santiago peregrino*, contribuirían, como así considera GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 16, a ilustrar el momento supremo del sacrificio redentor de Cristo como fundamento del *Juicio final*.

⁶²⁶ *Idem*, pp. 325-328.

⁶²⁷ En su descripción Gutiérrez Baños señala que “las cubiertas de este espacio, de bóveda de cuarto de esfera en el ábside y de bóveda de cañón apuntado en el tramo recto, presentan unas pinturas murales de estilo gótico hispanoflamenco de finales del siglo XV donde destaca una gran composición dedicada a la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

no he encontrado ningún otro ejemplo en una ubicación semejante, pudiendo afirmarse que, en efecto, en época tardogótica el hemicyclo absidal de las capillas mayores siguió siendo la superficie mayoritariamente elegida para alojar un programa pictórico que mantiene claras semejanzas iconográficas con el repertorio que fuera representado en los conjuntos murales de estilo gótico lineal. Semejante circunstancia se aprecia, por ejemplo, en la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Mojados, edificio cuyo hemicyclo absidal todavía conserva las efigies de *San Pedro* y *San Pablo* integradas en los dos arcos ciegos que flanquearían un vano central colmatado con el firme propósito de representar en él una cruz. Aunque no se sabe con certeza, los restos pictóricos conservados sugieren que ambas efigies, dispuestas a los lados de un hipotético vano central de la misma forma que en la iglesia de San Pedro de Alcazarén, debieron de formar parte de un programa pictórico más extenso, acaso, formado por más efigies del colegio apostólico [cat. 8, ils. 87-91].

Coronación de la Virgen,...” (*idem*, p. 318). Amén de Gutiérrez Baños, cabe decir que de este conjunto mural también se ocuparon GÓMEZ-MORENO (1927), pp. 221; POST (1930), vol. IV part I, p. 150; NAVARRO TALEGÓN (1980), p. 1154 o GRAU LOBO (2001), p. 63. Este último autor también aboga porque fueron realizadas a finales del siglo XV, en la órbita del estilo hispanoflamenco.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

3.3.2.- Pilares y muros laterales.

A la hora de abordar el estudio del presente apartado conviene subrayar la propensión ya existente en época románica por decorar los paramentos laterales de las iglesias. Semejante inclinación se constata, por ejemplo, en el templo de los santos Julián y Basilisa de Bagüés o en la ermita románica de San Miguel de Gormaz (Soria), edificios cuyos muros laterales fueron considerados como el soporte apropiado para contener un programa pictórico cuyas narraciones se esencializan en la capilla mayor. De la detenida contemplación del repertorio pictórico que fuera representado se constata la mayoritaria presencia de pasajes alusivos al ciclo de la infancia de Cristo, una iconografía que, si bien se constata tanto en la ermita de San Miguel de Gormaz como en la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, en esta última iglesia no solo se vincula con algunos pasajes del Génesis, sino que también precede en el programa pictórico a distintos episodios concernientes a la pasión de Cristo⁶²⁸. Frente a este repertorio pictórico, orientado a acentuar que la historia de la humanidad se prolonga en la de Cristo, en época del llamado estilo gótico lineal resulta extremadamente complejo establecer un repertorio pictórico tipo. De este momento, como así se constata en el muro septentrional del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla y del templo de San Miguel del núcleo segoviano de Tenzuela, aún se conservan restos de sendas escenas de la *Crucifixión* realizadas en el siglo XIV⁶²⁹, debiendo también señalarse la asidua presencia de monumentales efigies de *San Cristóbal*⁶³⁰.

⁶²⁸ De igual forma que SUREDA I PONS (1995), pp. 64-65, FERNÁNDEZ SOMOZA (2004), p. 125 explica que el programa pictórico que fuera representado en los paramentos laterales de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés “exaltarían la redención de la humanidad, condenada a través del Pecado Original que se plasma entre los pasajes del Génesis. El resto del repertorio pictórico se centró en el Nuevo Testamento, con pasajes de la infancia, milagros y pasión de Cristo, que culminan con la Ascensión reproducida en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la fábrica templaria”. La intención de subrayar el luctuoso instante de la pasión de Cristo también se aprecia en las pinturas murales de fines del románico conservadas en el muro meridional de la iglesia parroquial del núcleo soriano de Los Llamosos, programa pictórico en el que no se reconoce más que la *Última Cena*, el *Beso de Judas* y parte de lo que considero sería una *Crucifixión*. Dichas pinturas murales fueron objeto de una profusa restauración acometida en el año 2007 por la empresa Cambium S.L. a instancias de la Junta de Castilla y León. Los resultados de la intervención fueron recogidos en la “Memoria de la restauración de pinturas murales de la nave. Iglesia parroquial de Los Llamosos (Soria)”, mayo 2007, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla. Caja SO-381.

⁶²⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 124-125 y 278-279.

⁶³⁰ Antes de nada, mencionar que existe un precedente románico: el *San Cristóbal* de la iglesia de San Millán de Segovia estudiado por GRAU LOBO (1994-1995), p. 174. Dicha efigie, cuyo rostro presenta los rasgos

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Por lo que a la efigie de este último respecta, en el período de apogeo del estilo gótico lineal ya se constata su habitual presencia en superficies murarias fácilmente discernibles y perceptibles desde las entradas principales de las fábricas templarias⁶³¹. Dicha disposición, también observable en conjuntos murales de otros ámbitos geográficos⁶³², no es casual sino que, en buena medida, es debida al poder apotropaico que la mentalidad religiosa medieval confirió a una figura sagrada que se consideraba prevenía a todo aquel que la invocaba de la muerte súbita y que se pensaba ahuyentaba los peligros que los viajeros podían encontrar en los caminos de por entonces⁶³³. Así las cosas, el poder preventivo que principalmente en los campos citados se creía tenía *San Cristóbal* requeriría, por ende, y como apunta Réau, que las efigies del santo “estuvieran a la vista tanto como fuese posible, y que en consecuencia, fueran de grandes dimensiones para que los fieles no perdieran tiempo buscándolas en una capilla oscura”⁶³⁴. Sin embargo, y a pesar de que la colosal estatura que de forma genérica caracteriza a los *San Cristóbal* contribuyó a dicha finalidad, la corpulenta concepción de las imágenes del santo tendría su fundamento, como algunos autores apuntan⁶³⁵, en *La leyenda dorada*. En esta obra que no solo se afirma que llegó a medir doce codos de altura, sino que

animalísticos de un cánido (el *cynocephalos*), fue enmarcado por parte de Grau Lobo en el siglo XIV, siendo, a mi juicio, más adecuada la interpretación de GUTIÉRREZ BAÑOS (2013), p. 390, quien considera que fue realizado en el siglo XIII aún dentro de una estética románica.

⁶³¹ Semejante ubicación ya se observa en conjuntos murales del siglo XIV protagonizadas por *San Cristóbal*: a saber, el *San Cristóbal* de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban, localizado en el muro del lateral de la Epístola (fines del siglo XIV), el *San Cristóbal* de la catedral vieja de Salamanca, dispuesto en el muro occidental del brazo meridional del crucero (ca. 1320-ca. 1330), el *San Cristóbal* de la iglesia de San Marcos de Salamanca, emplazado en el paramento del lateral del Evangelio (finales del siglo XIV) y el *San Cristóbal* de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nieva, en el muro de la nave de la Epístola (finales del siglo XIV). Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 141, 184-186, 222 y 244.

⁶³² De entre las numerosas efigies de *San Cristóbal* estudiadas por Eleanor Elizabeth Pridgeon en Inglaterra y Gales, la autora cataloga en el siglo XIV a los siguientes: en Cambridgeshire, el *San Cristóbal* ubicado en el paramento norte de la iglesia de Burwell, el *San Cristóbal* emplazado en el muro septentrional de la iglesia de Peakirk o la efigie del santo sita en el muro septentrional de la iglesia de Willingham. En Dorset señala el *San Cristóbal* de Tarrant Crawford. En Essex, el *San Cristóbal* de Fairstead, situado al “south nave wall, opposite doorway”, y el *San Cristóbal* de Lambourne. Por último, en Gloucestershire bien pudieran citarse los *San Cristóbal* de Great Washbourne y de Hailes. Vid. PRIDGEON (2008), vol. I, pp. 310, 311, 314, 315 y 316.

⁶³³ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 355-357. HERNANDO GARRIDO (2013), p. 252 menciona que San Cristóbal era también invocado ante la tentación diabólica y el azote de la peste. PRIDGEON (2008), pp. 95-96 considera que *San Cristóbal* solía ser también invocado contra la desventura y el daño (misadventure and harm) y contra la fatiga.

⁶³⁴ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 356.

⁶³⁵ PRIDGEON (2008), p. 126.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

también ayudó, según Réau, a difundir en el siglo XIII la tradición de que “el hombre que había llevado a Cristo sobre los hombros solo podía ser un gigante”⁶³⁶. Fue precisamente el referido suceso, debidamente relatado en *La leyenda dorada*⁶³⁷ y claramente derivado de su etimología (*Christophoros*: el portador de Cristo)⁶³⁸, el utilizado en el siglo XII para fijar la iconografía de un santo que a partir de dicho momento será representado como portador de Cristo de acuerdo a una modalidad iconográfica que prevalecerá prácticamente inmutable a lo largo de los siglos, observándose, por ejemplo, en conjuntos murales adscritos al referido estilo gótico lineal⁶³⁹: al respecto, *San Cristóbal*, con la envergadura y corpulencia propios de un gigante⁶⁴⁰ y distinguido con una espesa y luenga barba, lleva sobre sus hombros, por lo común el izquierdo, al Niño Jesús que suele bendecir con su mano derecha y sostener un orbe con la izquierda. La pesada carga que suponía el Niño sobre sus hombros propició, en efecto, que *San Cristóbal* apareciera vadeando el lecho de un río con un enorme bastón que pudiera tener bien la forma de un árbol florido o bien de una palmera⁶⁴¹. En ocasiones, las

⁶³⁶ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 354.

⁶³⁷ *San Cristóbal*, que solo accedió a servir al monarca más poderoso de la tierra, escuchó un día la voz de un niño: “desde la puerta de su cabaña vio a la vera del río al que ahora y anteriormente demandaba su ayuda para cruzar la corriente: se trataba de un chiquillo. Cristóbal se acercó a él, lo alzó del suelo, lo colocó cómodamente sobre sus hombros, tomó en sus manos el varal que le servía de bastón y se introdujo en el agua. De pronto el nivel del cauce comenzó a subir incesantemente y al mismo tiempo a aumentar el peso del niño cual si su cuerpo dejase de ser de carne y se tornase en plomo”. (...) Al llegar a la otra orilla el referido santo exclamó: “¡Ay pequeño! ¡Qué gravísimo peligro hemos corrido! ¡En menudo aprieto me han puesto! ¡He sentido en mis espaldas un peso mayor que si llevara sobre ellas el mundo entero!” (...). “Acabas de decir una gran verdad; no te extrañe que hayas sentido ese peso porque, como muy bien has dicho, sobre tus hombros acarreas el mundo entero y el creador de ese mundo. Yo soy Cristo, tu rey”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 407.

⁶³⁸ GRAU LOBO (1994-1995), p. 167.

⁶³⁹ Como bien señala GRAU LOBO (1994-1995), p. 167 y MAZARBEITIA VALLE (2010), p. 298, nota n.º 15, la citada iconografía derivada del relato de *La leyenda dorada* es muy posterior a los inicios de su culto. En efecto, como bien se observa en una pintura mural de la iglesia de Santa María la Antigua de Roma, *San Cristóbal* fue representado en el siglo X como mártir, una variante iconográfica que suele presentarlo en pie, imberbe y sin ningún rasgo distintivo más allá de la tradicional palma de martirio.

⁶⁴⁰ *Idem*, p. 168.

⁶⁴¹ La citada postura se ha considerado que pudiera ser una derivación del tema pagano del Atlas sosteniendo el mundo o de Hércules llevando a Eros niño a sus espaldas, que evocaría la sumisión de los hombres más fuertes: *Omnia vincit Amor* (RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3 p. 359). GRAU LOBO (1994-1995), p. 168 profundiza en este punto afirmando que “la maza del semidiós pagano se convierte en el árbol que el coloso utiliza para apoyarse mientras vadea el río y, sintomáticamente, este se convertirá en manifestación arquetípica el poder”. De esta manera y, por lo que a la vara de *San Cristóbal* respecta, la forma de la palmera que, en la alguna ocasión, suele adoptar el bastón aludiría, según RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 259, a la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

imágenes de *San Cristóbal* están acompañadas por elementos iconográficos bien relativos a su hagiografía o bien por componentes que contribuirían a entender el sentido que la piedad religiosa medieval otorgó a la citada figura sagrada. De esta manera, en época de desarrollo del citado estilo gótico lineal las efigies de *San Cristóbal* suelen aparecer con una rueda de molino, como así se aprecia en las efigies del santo representadas en el muro meridional del templo de San Martín de Rejas de San Esteban o en el paramento septentrional de la iglesia de San Marcos de Salamanca⁶⁴². Asimismo, habría que añadir los viajeros que, pendidos del cinturón de la monumental efigie de *San Cristóbal* de la iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia), aludirían a su condición de firme protector de viajeros y peregrinos⁶⁴³.

A excepción de estos atributos, la modalidad iconográfica descrita fue mayoritariamente adoptada en época tardogótica como se desprende de la gran cantidad de conjuntos murales objeto de interés protagonizados por una enorme efigie de *San Cristóbal*. Del minucioso y cuidadoso análisis de los ejemplos cuyo estudio me ocupa, se constata también su ubicación en superficies murarias fácilmente perceptibles desde los accesos principales de las iglesias, siendo, asimismo, diversa la localización de los mismos en el marco de edificios en origen erigidos con arreglo a cánones estructurales románicos, góticos y mudéjares. De este modo se puede acotar entre: los *San Cristóbal* representados en el muro del lado del Evangelio de

palma de martirio, siendo según GRAU LOBO (1994-1995), p. 168, nota n.º 8 “signo consabido de hierofanía que señala a los justos con su florecimiento y frutos”. Su hoja, asimismo, “indica el martirio y es el árbol del paraíso reservado a los santos dado su carácter aliviador en las penalidades del desierto”.

⁶⁴² Asimismo, con la rueda de molino también fue representado el *San Cristóbal* situado en el muro occidental del brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 141, 185 y 222-223, nota n.º 810). GRAU LOBO (1994-1995), p. 169 explica el sentido de este elemento del siguiente modo: “en ocasiones, lo veremos, abraza en su izquierda una gran rueda de molino, recuerdo de las versiones de uno de sus martirios en que fue arrojado a un pozo atado a una gran piedra y se liberó para amenazar al rey con ella; también por el suplicio usado contra las prostitutas convertidas por el santo en su cautiverio o, incluso, por asociación a la ubicación de su cabaña junto al río, aunque en todo caso sean otro signo de su fuerza”.

⁶⁴³ Los viajeros pendidos en el cinturón también fueron representados en el citado mural del *San Cristóbal* de la catedral vieja de Salamanca y en la iglesia de San Marcos de dicho núcleo (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 185, 222-223, nota n.º 810, y 244). GRAU LOBO (1994-1995), p. 169 indica que Llompart, autor del artículo titulado “San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval. Acotaciones a la talla gótica del Museo Marés de Barcelona, número 219”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, t. XXI, 1965, pp. 293-313 “deduce que estas figurillas simbolizan peregrinos auxiliados por el santo en similares circunstancias a las del Niño Dios, convirtiendo a Cristóbal en el *homo viator* que subraya así su patronazgo sobre los viandantes con esta específica adaptación a la caridad y hospitalidad hacia los romeros”.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

los templos (las pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 225], las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 370] y las pinturas murales de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43, il. 439]), los *San Cristóbal* ubicados en el muro del lateral de la Epístola (a saber, las pinturas murales del templo de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 167], las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 261], así como las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 26, il. 278]), los *San Cristóbal* localizados en pilares (a saber, las pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 170]) o, como sucede en la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos [cat. 1, il. 2], los *San Cristóbal* ubicados en las proximidades de las capillas mayores⁶⁴⁴. Sirviéndome para el estudio de los *San Cristóbal* de las anotaciones ya realizadas en torno al tipo iconográfico tradicionalmente adoptado en las representaciones de dicha efigie, cabría también añadir la usual inclusión en época tardogótica de elementos iconográficos tales como: el ermitaño sosteniendo un farol que simbolizaría la fe por la que el santo debía de guiarse y la luz de la buena doctrina⁶⁴⁵, o la sirena en alusión al peligro de muerte que el pecado de la lujuria representaba para todo peregrino⁶⁴⁶.

La funcionalidad que la mentalidad medieval confirió a *San Cristóbal* requirió, como se acaba de ver, que las efigies del santo tuvieran un emplazamiento específico en el marco de las fábricas templarias. Si bien la asidua representación de *San Cristóbal* en las cercanías de los accesos a las iglesias pudiera ser una clara nota distintiva con respecto al lugar que las demás efigies sagradas solían ocupar en el interior de los templos (habitualmente integradas

⁶⁴⁴ Retomando la obra de Elizabeth Pridgeon se constata que la mayor parte de los *San Cristóbal* existentes en el ámbito geográfico por ella estudiado corresponden al siglo XV: a saber, en Bristol el *San Cristóbal* de la iglesia de All Saints (“pillars in the lower part of the church”), en Cambridgeshire el *San Cristóbal* del templo de Bartlow, el *San Cristóbal* de la iglesia de Chippenham o el *San Cristóbal* aún conservado en la iglesia de Impington. En Gloucestershire, el *San Cristóbal* del templo de Ampney St. Mary, el *San Cristóbal* del templo de Baunton, de Stoe Orchard o de Turkdean. Vid. PRIDGEON (2008), vol. I, pp. 308, 310, 315 y 316.

⁶⁴⁵ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 362. Como se verá, el ermitaño con el farol aparece, por ejemplo, en los *San Cristóbal* de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 263] y de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43, il. 439].

⁶⁴⁶ HERNANDO GARRIDO (2013), p. 252. Por lo que a la sirena respecta, decir que aparece flanqueando la colosal efigie del San Cristóbal de la iglesia parroquial de La Cuesta [cat. 24, il. 264].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en programas pictóricos sitos en capillas mayores o en capillas particulares), algunos de los conjuntos murales de época tardogótica aquí compilados y protagonizados por otro tipo de figuras sagradas presentan una disposición que se asemeja a la que normalmente distingue a las efigies del referido santo. En este punto convendría apuntar la maltrecha figura de *Santa Catalina de Alejandría* que fuera representada en el flanco sur del soporte situado hacia los pies de la iglesia parroquial de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 174] y, en especial, la escena del *Martirio de San Sebastián* ubicada en el muro septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar, justo frente al acceso principal a la citada estancia [cat. 20, il. 227]. El hecho de que la figura de *Santa Catalina de Alejandría* ocupe, a diferencia de lo sucedido en la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales o en el templo de San Juan Bautista de Valberzoso⁶⁴⁷, semejante disposición estimo que no es baladí, pues tendría que ver con su condición como auxiliadora de enfermos y moribundos. En efecto, a la pretensión de subrayar tales poderes taumátúrgicos se añadiría un segundo propósito, a buen seguro, relacionado con la virtud de que toda persona que mirara a la santa no moriría ese día. Dicha particularidad García Páramo no solo se la confiere a *San Cristóbal* sino que también se la otorga a *San Sebastián* en virtud de la frecuente invocación del santo contra la peste⁶⁴⁸. Solo así pudiera entenderse que el muro frontero al acceso principal de la referida capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar tuviera un conjunto mural integrado por las imágenes de *San Cristóbal* y de *San Sebastián* siendo objeto del luctuoso martirio.

Profundizando en el catálogo de obras pictóricas objeto de estudio no solo se constata la asidua presencia de conjuntos murales protagonizados por enormes efigies de *San Cristóbal* sino también la existencia en los paramentos laterales de los templos de un gran número de representaciones concernientes al capital episodio de la *Última Cena*. Por lo que al referido tema respecta convendría señalar, antes de proceder al estudio más profuso del mismo, que su representación en los paramentos laterales de los templos y, más en concreto, en el muro del costado del Evangelio de las iglesias, debió de ser bastante habitual a fines del gótico a juzgar por lo que se desprende de los ejemplos compilados en este trabajo. Como episodio

⁶⁴⁷ MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 114.

⁶⁴⁸ GARCÍA PÁRAMO (1988), p. 376; RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 5, p. 194

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

integrante del ciclo de la pasión de Cristo, la asidua disposición señalada pudiera fundarse en la propensión que especialmente en época tardogótica existió por representar las escenas relativas a este momento de la trayectoria vital de Cristo en el lado preferente del lateral del Evangelio tanto de las capillas mayores como del cuerpo de los edificios en contraposición a las representaciones infernales asiduamente emplazadas en los paramentos del costado de la Epístola⁶⁴⁹. Esta pretensión, acaso, responsable ya en el siglo XIV del emplazamiento de algunos conjuntos murales de estilo gótico lineal relativos al ciclo de la pasión de Cristo en el muro del lado del Evangelio de las iglesias⁶⁵⁰, pudiera, en efecto, explicar la disposición del tema de la *Santa Cena*⁶⁵¹, un pasaje que puede apreciarse en los siguientes murales cuyo estudio me ocupa: a saber, las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 258], las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Pinarejos [cat. 27, il. 283], y las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 390]. Aunque todos los conjuntos murales mencionados tienen en común que fueron ejecutados en el paramento septentrional de edificios originariamente románicos, la *Última Cena* de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Pinarejos y la *Última Cena* del templo de San Andrés de Fuentearmegil se disponen, de la misma manera que la que fuera representada en el muro septentrional del templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Aylloncillo (Soria)⁶⁵², frente al ingreso principal a la iglesia abierto en el muro meridional. Esta circunstancia no es nada casual, pues contribuía, como también estimo que lo hacía el extraordinario desarrollo de unas composiciones que

⁶⁴⁹ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 223.

⁶⁵⁰ A saber, las *Crucifixiones* del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla y de la iglesia de San Miguel del término segoviano de Tenzuela ya señaladas. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 124-125 y 278-279.

⁶⁵¹ Si bien la disposición más característica de la *Santa Cena* fue el muro septentrional de las iglesias, resulta, a mi parecer, llamativo el hecho de que el autor que realizara el programa pictórico de la iglesia parroquial de Los Llamosos representara dicha escena en el paramento meridional.

⁶⁵² Por lo que a la *Última Cena* de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Aylloncillo respecta, cabría señalar que de ella no se conservan más que exiguos vestigios pictóricos en el sector oriental del paramento septentrional de la nave del templo. En la visita realizada a la iglesia en el año 2011 pude comprobar que las pinturas murales no solo no habían sido intervenidas sino que su estado de conservación era aun más precario que cuando fueron halladas en el año 1998. De este modo, de la *Santa Cena* en origen representada apenas se identifica la línea que delimita una mesa sobre la cual se disponen algunos recipientes, entre ellos, una fuente con un pescado. Vid. *idem*, p. 365.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

se extendían por la práctica totalidad de las superficies murarias, a que todo el que ingresara en los edificios reparara inmediatamente en un hito esencial del ciclo de la pasión de Cristo.

En efecto, en el tema de la *Última Cena*, representado en las pinturas murales objeto de estudio con arreglo a un tipo iconográfico común materializado en la localización tanto de Cristo como de los doce integrantes del colegio apostólico detrás del largo y abatido tablero de una mesa sobre la que se disponen los utensilios y alimentos empleados en el convite⁶⁵³, convergen tanto el anuncio de la traición de Judas como la institución de la Eucaristía. Por ello se entiende que, en ocasiones, como así sucede en las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, Cristo esté bendiciendo con su mano derecha al tiempo que con la izquierda levanta la Sagrada Forma. Por otra parte, los autores mostraron una especial pretensión por representar la traición de *Judas Iscariote*, pues, como bien dice Barrón García, se buscaba expresar la avaricia y la ruindad de este personaje⁶⁵⁴. Del modo indicado, y a diferencia de los visto en la *Última Cena* de la bóveda de cascarón absidal del templo de San Esteban de San Esteban de Gormaz, donde *Judas Iscariote* aparecía delante de la mesa intentando hacerse con una pieza de pescado, las *Últimas Cenas* aquí señaladas integran a *Judas Iscariote* entre los demás miembros del colegio apostólico. Dicha tipología iconográfica, también vista en el episodio de la *Última Cena* de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes, propició que los autores estimaran apropiado adoptar recursos pictóricos que ayudaran a distinguir al traidor Judas de los demás componentes del colegio apostólico: mientras los apóstoles suelen sujetar sus atributos específicos, la efigie de *Judas Iscariote* puede aparecer bien tendiendo su mano con el objeto de hacerse con una pieza de pescado o bien desprovista del nimbo que atestiguaría su condición de santidad.

⁶⁵³ De la detenida contemplación de las *Santas Cenas* objeto de estudio se constata que las mesas, de un modo general, están vestidas de un modo análogo. Esta circunstancia, que se extiende al frecuente uso de un mantel de cuadrículas y a la presencia de cubertería y loza semejantes, bien pudiera fundarse en lo indicado por parte de Gutiérrez Baños. Según dicho autor, la dificultad que entrañaba la representación de una mesa ya servida debió de propiciar la asidua plasmación de este elemento mueble y de su aderezo con arreglo a convenciones que estuvieron presentes hasta finales de la Edad Media: a la visión frontal de las caídas del mantel, habría, en efecto, que añadir la visión cenital del tablero sobre el que algunos objetos se representan de un modo frontal (copas, fuentes con pescado y píxides) y otros de manera cenital (cuchillos y roscones). Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 75.

⁶⁵⁴ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 102.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Los conjuntos murales que acaban de ser anotados no son los únicos que se localizan en pilares o en paramentos laterales de las fábricas templarias, pudiendo, asimismo, señalarse las pinturas murales sitas a la derecha según se entra por el acceso meridional del templo de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 135], así como el mural que fuera plasmado en el extremo oriental del muro meridional de la nave aneja de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir [cat.16, il. 176]. Por lo que al conjunto mural de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos se refiere decir que este está integrado por un programa pictórico del que resulta complejo comprender su originaria funcionalidad dado su precario estado de conservación. Como se verá de una forma más detallada en la ficha del catálogo correspondiente, el repertorio pictórico que fuera plasmado está compuesto por una escena presidida por la imagen de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión*, un motivo iconográfico que, si bien remite al *Juicio final*, no es muy frecuente encontrarlo en la citada disposición. Esta escena, constituida, asimismo, por componentes que remiten a la segunda visión apocalíptica (a saber, la mandorla en la que está Jesucristo y el *Tetramorfos*), forma parte de un repertorio pictórico también integrado por el episodio de la *Lamentación sobre Cristo muerto*, escena que remitiría a la extraordinaria fortuna que en esta centuria alcanzó la figuración del dolor y el sufrimiento divino, y por *San Cosme* y *San Damián*, santos que eran frecuentemente invocados contra las dolencias urinarias⁶⁵⁵. Por otra parte, por lo que a las pinturas murales de la iglesia parroquial de Villasexmir respecta, cabría mencionar que su total destrucción, unido al pésimo estado de conservación que estas presentaban, fueron factores que condicionan la lectura e interpretación de un mural originariamente constituido por una imagen de *San Blas*, al que se le invocaba contra las dolencias de garganta⁶⁵⁶, y por una maltrecha escena, acaso, protagonizada por la Virgen María representada con arreglo al tipo iconográfico de la *Virgen de Majestad* al aparecer sentada y al servir de trono del Niño.

⁶⁵⁵ GARCÍA PÁRAMO (1988), p. 202.

⁶⁵⁶ *Idem*, pp. 301-302.

3.3.3.- Altares secundarios y capillas particulares.

Siguiendo el orden de lectura que impone el título dado al apartado cuyo estudio aquí se inicia, convendría, en efecto, hacer primeramente alusión a los conjuntos murales de época tardogótica que, incluidos en este estudio, fueron en origen concebidos para presidir altares secundarios. Fue, precisamente, la citada función litúrgica la que considero pudiera conferir sentido al mural de la *Anunciación* del templo de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 79], a las pinturas murales procedentes de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel y a día de hoy expuestas en el Museo de Valladolid [cat. 10, il. 103], a los exiguos vestigios pictóricos conservados en el paramento oriental de la nave subsidiaria abierta en el costado meridional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir [cat. 16, il. 187], al conjunto mural de la *Visitación* situado en el fondo del arcosolio abierto en el muro septentrional de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208], a las pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216] y, quizás, a los exiguos restos pictóricos que sitos tras el retablo ubicado en el muro oriental de la nave meridional del templo de Santiago de Ituro y Lama [cat. 23, il. 257].

Con todo, resulta especialmente llamativo que la pintura mural, a tenor de lo indicado en líneas previas, fuera aún usada en semejante contexto en algunos de estos edificios, máxime cuando ya en época de apogeo del llamado estilo gótico lineal fueron elaboradas estructuras retabísticas destinadas a satisfacer, como bien advierte Melero-Moneo, “una clara función litúrgica en calidad de elementos de revestimiento del altar, pieza fundamental de la liturgia cristiana”⁶⁵⁷. De esta manera, en edificios tan significativos como el convento de San Pablo de Peñafiel o la abadía de Santa María de Párraces, se siguió estimando a la pintura mural como manifestación pictórica predilecta para decorar los altares secundarios, ámbitos cuya funcionalidad litúrgica considero que dependía de su situación en el marco de los templos. En efecto, si se quiere comprender el sentido primigenio de los conjuntos murales objeto de

⁶⁵⁷ MELERO-MONEO (2005), p. 55. Asimismo, Melero-Moneo señala, por ejemplo, el retablo de la Trinidad y la Eucaristía de Vallbona de les Monges, a día de hoy conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (ca. 1349-1350), el retablo de la Virgen también procedente de Vallbona de les Monges y también conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (ca. 1349-1350) o el retablo de San Juan Bautista y Santa Margarita del templo de la Sangre de Alcover actualmente custodiado en el Museo Diocesano de Tarragona (en torno al tercer cuarto del siglo XIV, 1350-1375). Vid. *idem*, pp. 176-179 181-183, 185-188.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

estudio, resulta inevitable distinguir entre: aquellos altares secundarios que, emplazados en las cercanías de las capillas mayores de los templos, tendrían como firme propósito, dada su privilegiado emplazamiento, satisfacer las demandas devocionales de cualquier miembro de la comunidad, de aquellos altares abiertos en los paramentos colaterales de las iglesias. En este caso, aunque habrá excepciones, las aras tendrán una función litúrgica más restringida, pues su fundación correspondió en su mayoría bien a cofradías o a corporaciones religiosas que tuvieran su sede en los edificios o bien a mecenas particulares.

Si a la primera modalidad estimo que pudieran corresponder los vestigios pictóricos que aún se preservan en el muro oriental de la nave subsidiaria de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseixmir, ámbito en el que apenas se conserva un conjunto de figuras proféticas que pudieron integrar la predela de un retablo simulado, a la segunda modalidad señalada pienso que corresponderían los demás conjuntos murales citados. De la minuciosa contemplación de los mismos se constata su mayoritaria situación bien en capillas abiertas en los muros perimetrales de las iglesias, ubicación que estimo ocupó el conjunto mural de la *Anunciación* del templo de San Juan de Mojados⁶⁵⁸, o bien en el interior tanto de nichos, como las pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel, provenientes del actual nicho dedicado a la Virgen de Fátima, como de lucillos abiertos en los paramentos: el mural de la *Visitación* del templo parroquial de Santa María de Wamba y el mural de la abadía de Santa María de Párraces. Sea la modalidad que fuere, de la situación de las pinturas murales en altares secundarios se entendería que en su base se dispusiera el ara o mesa de altar para acoger las celebraciones litúrgicas, un elemento mueble que, en el caso de nichos y lucillos, se integraba en el espacio por ellos definidos. Esta circunstancia condicionó la extensión de los programas pictóricos, pues el desarrollo de los mismos solamente comprendió, como así se constata en las pinturas murales procedentes del convento de San Pablo de Peñafiel y en el mural de la abadía de Santa María de Párraces, aquellos fragmentos de superficie muraria que no estuvieran cubiertos por tal elemento. Teniendo esto en cuenta pudiera señalarse que

⁶⁵⁸ Como se verá de un modo más detallado en la ficha correspondiente, las pinturas murales objeto de estudio fueron halladas con ocasión de la actuación acometida en la iglesia en 1992. Al margen de su descubrimiento en el fondo de un arco apuntando del lado del Evangelio frontero al acceso meridional de la fábrica, el citado tema de la *Anunciación* se encontraba adosada a una primera superficie pictórica en la que se representaba la efigie de *San Miguel arcángel alanceando al dragón*. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 113-114.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el fondo de los nichos y arcosolios fue considerado como superficie predilecta para albergar el programa pictórico principal, un repertorio pictórico que en el caso del nicho que albergó las citadas pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel también se extendió por los muros colaterales. De igual forma que sucede en los arcosolios funerarios, el repertorio pictórico adosado al fondo de los lucillos está completamente sujeto al particular formato de la superficie muraria que lo alberga⁶⁵⁹.

Por lo que al programa pictórico vinculado a altares secundarios respecta, cabría señalar que la gran mayoría de los motivos iconográficos representados no aparecen únicamente en tales emplazamientos, pudiendo también apreciarse, aunque con una funcionalidad litúrgica acaso diferente, en programas pictóricos situados en las capillas mayores de los templos. Al respecto, cabría considerar que los conjuntos murales objeto de estudio presentan una cierta afinidad hacia temas concernientes al origen de la vida humana de Jesucristo. Mediante una exposición acorde al orden en que acontecieron los sucesos, cabría comenzar analizando las pinturas murales que fueran en origen representadas en el fondo del arcosolio abierto en el muro meridional de una capilla situada en el costado sur de la nave del templo de la abadía de Santa María de Párraces. En el fondo del referido lucillo se reprodujeron los principales pasajes de la hagiografía de *San Joaquín* y de *Santa Ana*, un ciclo que se articulaba en base a un esquema retablistico fingido que contribuía a la adecuada lectura e interpretación de un discurso iconográfico que estaba presidido por la escena del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada*. Del referido encuentro nacería la Virgen Inmaculada, madre del Redentor cuya encarnación coincidiría, en opinión de Réau, con la anunciación del arcángel San Gabriel⁶⁶⁰. Fue dicho episodio precisamente representado en el mural que, arrancado y trasladado a otro soporte, se conserva en el templo de San Juan de Mojados. A dicha obra pictórica, en la que se incide en el misterio de la Encarnación mediante la plasmación de la blanca paloma del Espíritu Santo descendiendo hacia el vientre de la Virgen María, habría que añadir el episodio de la *Visitación* que fuera representado en el fondo del lucillo abierto en el muro norte del templo de San María de Wamba. El conjunto mural, protagonizado por

⁶⁵⁹ Me refiero a que el formato de la superficie muraria de los arcosolios presenta un diseño acorde con el perfil del arco que los alberga.

⁶⁶⁰ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 163.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

el encuentro entre la Virgen María, embarazada de Cristo, y su prima, *Santa Isabel*, encinta de San Juan Bautista, en el umbral de la casa de esta última en base al *Protoevangelio de Santiago*⁶⁶¹, simultanea el propio encuentro con el trayecto de la Virgen María hasta la casa de su prima. Fue el episodio del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada* que fuera reproducido en las pinturas murales de Santa María de Párraces usado hasta fines de la Edad Media para aludir a la Virgen María como Inmaculada Concepción⁶⁶², momento en el que surge la novedosa representación de la Virgen concebida como mujer apocalíptica que aparece en las pinturas murales provenientes del convento de San Pablo de Peñafiel en combinación con la advocación de Nuestra Señora de la Expectación o de la Esperanza. El citado motivo iconográfico, que fuera representado en el muro del fondo del actual nicho de la Virgen de Fátima, integraba un programa pictórico del que también formaban parte una *Anunciación* y los profetas *Isaías* y *Salomón* que fueran plasmados en los muros colaterales del nicho. Los diferentes componentes señalados habrían de ser interpretados, como se verá en la ficha correspondiente del catálogo, de una manera conjunta con la firme pretensión de desentrañar la funcionalidad de un programa pictórico del que participan las efigies de los profetas, figuras que remiten al Antiguo Testamento y que, como ya he apuntado, también fueron representadas en las pinturas murales localizadas en el paramento oriental de la nave aneja de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseixmir.

En el caso de las pinturas murales procedentes del convento de San Pablo de Peñafiel, el programa pictórico que fuera representado debió de ser concebido, dada la complejidad del repertorio iconográfico, por algún componente de la comunidad religiosa dominica que por entonces ostentaba la propiedad de este convento. Los interrogantes en torno a la identidad del mecenas también se dan con el conjunto mural de la abadía de Santa María de Párraces,

⁶⁶¹ “Llena de gozo, María fué a casa de Isabel su parienta. Llamó a la puerta y, al oírla Isabel, dejó la escarlata, corrió hacia la puerta, abrió, y, al ver a María la bendijo diciendo: “¿De dónde a mí el que la madre de mi Señor venga a mi casa?; pues fíjate que el fruto que llevo en mi seno se ha puesto a saltar dentro de mí, como para bendecirte”. Vid. *Protoevangelio de Santiago*, XII, 2. El autor localiza, en efecto, la escena en un exterior contraviniendo la cita bíblica de San Lucas (Lc 1, 40): “”Entró [María] en casa de Zacarías y saludó a Isabel”.

⁶⁶² Como bien indica REÁU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 167, “esta escena es, con gran ventaja, la más popular del ciclo de Ana y Joaquín, porque en la Edad Media se veía en ella no solo el preludeo del *Nacimiento de la Virgen*, sino, además, el símbolo de la *Inmaculada Concepción*”. El autor sigue diciendo que el “Encuentro en la Puerta Dorada, coincidente con la concepción de la Virgen, aparece como la redención del Pecado Original, la reparación de la falta de Eva”. Vid. *ibidem*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

una obra que no solo no conserva motivo iconográfico alguno sino tampoco ningún resto de la inscripción que según parece tuvo y que estimo pudiera haber proporcionado algún tipo de información relevante en este sentido. Al respecto, Melero-Moneo se pronuncia sobre lo importante que resulta conocer el patronazgo que posibilitó la realización de los conjuntos murales asociados a estos altares secundarios, pues permitiría, según su interpretación, “una mayor comprensión de la iconografía, porque, podemos poner en relación la temática con el contexto-histórico o político-religioso y este nos puede explicar la elección y significado del tema o temas representados”⁶⁶³. Atendiendo a esto último, la representación del tema de la *Visitación* en el fondo del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María de Wamba pudiera justificarse por la conversión del citado ámbito en un altar consagrado bien a *Santa Isabel* o bien a la *Visitación* dependiendo de la documentación que se consulte⁶⁶⁴.

Al estudio de los altares secundarios le sucedería, según se desprende del título que le ha sido dado a este apartado, el análisis de las capillas privadas o particulares. Del catálogo de conjuntos murales de época tardogótica contenidos en el presente trabajo de investigación, cuatro se conservan en espacios que pudieran catalogarse de este modo: el conjunto mural de la capilla de Santa Bárbara adscrita a la primitiva colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 124], las pinturas murales de la capilla situada al lateral septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 192], las pinturas murales conservadas en la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda [cat. 31, il. 331] y el conjunto mural sito en la capilla de la Magdalena de la abadía cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 445].

A la hora de abordar el estudio de este punto convendría en primer lugar tener en cuenta que las capillas privadas fueron en su mayoría instituidas y dotadas por insignes miembros

⁶⁶³ MELERO-MONEO (2005), p. 57.

⁶⁶⁴ En la visita general eclesiástica de Santa María de Wamba de 1714 se indica que “...visito el altar de la capellania de Santa Isavel (...) e se hallo con su ara, savana e frontal e decente para servir missa en el”. Vid. ADVa. Caja 1. Cuentas de fábrica 1644-1748. Libro de cuentas de fábrica 1714-1748. En la misma visita general eclesiástica se detalla que “la una [misas] de requiem el miércoles en el osario de dicha iglesia, e la otra el savado en el dicho altar de la Visitacion de Santa Isavel, y el viernes una reçada, en el dicho altar de la Visitacion”. Vid. ADVa. Caja 1. Cuentas de fábrica 1644-1748. Libro de cuentas de fábrica 1714-1748.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

de los estamentos eclesiástico y nobiliario, erigiéndose en verdadera muestra de prestigio y de equiparación social y convirtiéndose en lugares estrictamente orientados a satisfacer los requerimientos devocionales y piadosos particulares que pudieran tener aquellos individuos que ostentaran el patronazgo sobre estos espacios sagrados. Del modo indicado, las capillas privadas, frente a las capillas mayores de los templos, acogieron un culto más restringido, siendo, asimismo, interiormente ornadas bien con elementos muebles o bien con conjuntos murales concebidos como expresión no tanto de una devoción pública que pudiera atañer a toda persona que ingresara al interior de las fábricas templarias como de una devoción más personal y vinculada con las inquietudes religiosas de aquellos que tuvieran la propiedad de las capillas. En línea con lo aquí expuesto habría que comprender el programa iconográfico que fuera representado en la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, en la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia consagrada a Nuestra Señora de la Peña en Ágreda, así como en la capilla de la Magdalena de la abadía cisterciense de Santa María de Huerta, debiendo de catalogarse en una variante totalmente divergente el programa pictórico que todavía se conserva en la capilla ubicada al costado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba.

Considerando que los mecenas que sufragaron la ejecución de estos conjuntos pictóricos dispusieron del elevado nivel adquisitivo que les permitió ostentar el patronazgo sobre estas capillas, resulta, a mi parecer, especialmente significativo que eligieran la pintura mural, en una época en la que los retablos muebles estaban alcanzado una extraordinaria y progresiva fortuna en detrimento de la citada manifestación pictórica, como instrumento más adecuado para expresar sus inquietudes piadosas⁶⁶⁵. No obstante y, aun resultando llamativa la citada elección, la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de la capital vallisoletana conserva un interesante conjunto mural de cronología tardogótica cuyo programa pictórico se organiza mediante un sistema articulador que acusa un cierto influjo

⁶⁶⁵ En época tardogótica también se acometió la decoración de la capilla de Santa Teresa, primitiva capilla de San Fabián y San Sebastián, de la catedral de León. Fue el paramento oriental de dicha dependencia, primera capilla presbiterial del lado norte, ornado con un interesante programa pictórico ejecutado por parte del pintor Nicolás Francés. El conjunto mural se compone de una escena superior dedicada al *martirio de San Sebastián* y de un registro inferior de formato apaisado que alberga, de izquierda a derecha, las efigies de *San Fabián*, de *San Antonio Abad*, de *San Bartolomé* y de *San Antolín*. Vid. REBOLLO GUTIÉRREZ/MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO (2010), pp. 52-55.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de los esquemas retablisticos. De esta manera, como si de un verdadero retablo se tratase, el conjunto mural, emplazado en el paramento oriental de dicha estancia, se articula mediante calles y cuerpos de la misma manera que lo hacen las estructuras talladas, garantizando con ello la adecuada lectura e interpretación del ciclo hagiográfico de *Santa Bárbara* que fuera, en efecto, representado en el conjunto mural de la forma que sigue: mientras la calle central albergaría, acaso, una monumental efigie de *Santa Bárbara*, las calles laterales, compuestas por dos cuerpos superpuestos, alojarían cuatro pasajes relativos a la vida de una santa hacia la que el mecenas de la obra pictórica debió de tener una particular devoción.

El tratamiento retablistico conferido al conjunto mural de *Santa Bárbara*, adoptado con el propósito de aprovechar los beneficios organizativos proporcionados por un esquema que contribuía a estructurar el discurso iconográfico, no fue, sin embargo, utilizado en el mural que fuera en origen representado en la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda. Teniendo en consideración que la actual advocación le fue dada a la capilla en época moderna, convendría señalar que el reducido tamaño de la estancia y la planta poligonal de la misma fueron factores que estimo impedirían cualquier pretensión por representar ciclo hagiográfico alguno, al mismo tiempo que determinarían la sola plasmación de aquellas figuras sagradas hacia las que el mecenas de la capilla quisiera expresar su especial devoción. De este modo y, teniendo presente que el programa pictórico pudo ser en origen más extenso, el autor responsable de las pinturas murales considero que representó a *Santa Apolonia* y a *Santa Quiteria* de la forma habitual (caracterizadas con sus atributos distintivos)⁶⁶⁶, si bien introdujo un elemento iconográfico que estimo nada tendría que ver con la hagiografía de ambas santas y que haría alusión a su primitiva concepción en una capilla privada: los dos donantes situados a los pies de *Santa Quiteria*⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ Mientras *Santa Apolonia*, invocada contra los dolores de las muelas por haberle sido arrancados los dientes en su martirio, estimo que estaría caracterizada con las tenazas, *Santa Quiteria*, que se la suponía protectora contra males como la rabia y la locura, aparece con un perro a sus pies. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 5, p. 113.

⁶⁶⁷ El hecho de que el patrono de la capilla recurriera a la pintura mural como instrumento más apropiado para expresar sus inquietudes piadosas contrasta con lo sucedido en otras estancias de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda. Considerando de nuevo la extraordinaria fortuna alcanzada por los retablos de pintura en detrimento de la pintura mural, conviene apuntar que el resto de capillas particulares que jalonan el templo estuvieron presididas por retablos muebles coetáneos a las pinturas murales. En este punto, habría que estimar considerar el retablo de San Juan Evangelista (ca. 1430-1445) que ocupaba la capilla bautismal sita en la nave

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

Si en los conjuntos murales que fueran representados en la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid y en la capilla del Cristo del Buen Consejo del templo de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda se constata una clara devoción de los bienhechores hacia imágenes sagradas, bien pudiera señalarse que el conjunto mural de época tardogótica conservado en el paramento oriental de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta está integrado por un programa pictórico totalmente divergente. En efecto, el mecenas, lejos de mostrarse devoto de efigies sagradas imbuidas de los poderes taumatúrgicos conferidos por parte de la piedad religiosa medieval, manifestó su particular inclinación hacia Cristo mediante la representación de un programa pictórico que ensalza especialmente el origen de la vida humana de Jesucristo a través de la plasmación de dos *Anunciaciones*. Asimismo, el citado conjunto mural se hace también eco tanto del ciclo de la pasión y resurrección de Cristo como de la hagiografía de *San Benito* a través de tres pasajes alusivos a su vida⁶⁶⁸, un hecho este último que estimo evidenciaría la pertenencia del patrono a la comunidad religiosa cisterciense a la que pertenece el recinto religioso. Dicha circunstancia se constataría, asimismo, en los dos emblemas heráldicos que aún se conservan en los paramentos laterales de la capilla, dos escudos que corresponderían al que fuera abad del cenobio cisterciense don García de León (1467-1482)⁶⁶⁹.

Como ya advertí en líneas anteriores, en la fundación y dotación de las capillas privadas subyace también un evidente deseo de prestigio y de equiparación social, una circunstancia esta última que estimo justificaría la asidua presencia en las capillas particulares del escudo o de los emblemas heráldicos pertenecientes a aquella persona que ostentara el mecenazgo sobre la estancia. Así, se aprecia, por ejemplo, en la capilla de la Magdalena del monasterio

del costado del Evangelio, debiendo, asimismo, considerar, la conservación de dos predelas. La primera, formada por escenas de la vida de la Virgen, sería el único testimonio de lo que debió de ser un retablo a ella dedicado y en origen instalado en dicha iglesia (ca. 1485-1505). La segunda, integrada por diferentes escenas alusivas al ciclo de la pasión de Jesucristo (ca. 1480-1490), pertenecería a un retablo en origen instalado en una de las capillas del costado del Evangelio. Vid. EXPOSICIÓN (1997a), pp. 186-189; 211-212; 223 (fichas redactadas por Lacarra Ducay); CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 102-111; 114-121; 122-138;

⁶⁶⁸ Se representarían tres escenas alusivas al óbito de *San Benito*: la primera, situada a la derecha, muestra al santo tumbado sobre una cama aquejado de elevadas fiebres y recibiendo los cuidados ofrecidos por algunos monjes que lo acompañan. La segunda, situada en el extremo izquierdo, representaría la *Última comunión del santo* quien, en la mañana del sexto día desde que cayera enfermo, encomendó a los religiosos que lo llevaran al oratorio. Esta escena antecedería el momento de la muerte que se representaría en la escena central.

⁶⁶⁹ GARCÍA FLORES (2014), p. 37, nota n.º 160

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

cisterciense de Santa María de Huerta o en la citada capilla del Cristo del Buen Consejo del templo de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda, estancia en cuyo arco de embocadura se localizan dos emblemas heráldicos e, incluso la efigie de un donante arrodillado en actitud orante.

En ocasiones, como sucede en la capilla situada al lateral septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba, el mecenas hacía representar su emblema heráldico y una inscripción en la que se certificaba su labor de patrocinio. No obstante, esta tarea, en el caso de la capilla del templo de Wamba, tiene un cierto componente diferencial. En efecto, si las pinturas murales de las capillas particulares anteriormente referidas fueron concebidas como expresión de una devoción personal, las pinturas murales que todavía se conservan en dicha capilla, proyectadas por un importante cargo de la orden del hospital de San Juan de Jerusalén, institución a la que el edificio pertenecía, considero que fueron realizadas con un objeto distinto como así se desprende del programa pictórico representado. De la presencia del emblema heráldico de la orden sanjuanista en el muro oriental de la capilla se deduce, junto a la originaria representación de distintos episodios concernientes a la hagiografía de *San Juan Bautista*, el santo patrono de la orden hospitalaria, que la citada estancia adquirió un importante papel para el conjunto de la institución sanjuanista⁶⁷⁰.

⁶⁷⁰ AGAPITO Y REVILLA (1905-1906), t. II, p. 427 identifica dicha dependencia con el lugar “donde es tradición se armaban los caballeros de San Juan de Jerusalén”

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

3.3.4.- Claustros y pórticos.

Si las capillas mayores, de igual modo que los altares secundarios y capillas particulares, acogieron en época tardogótica conjuntos murales de carácter figurativo, los claustros y los pórticos no fueron ninguna excepción, como así se constata en los ejemplos recogidos en el presente trabajo: a saber, las pinturas murales que aún se conservan en la panda oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 466], así como la decoración pictórica que fuera plasmada en el paramento oriental y septentrional del espacio que hizo las veces de pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 267] y las pinturas murales que se localizan en la crujía septentrional de la galería porticada de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora del núcleo segoviano de Pinarejos [cat. 28, il. 293]. Lejos de ser excepcional el emplazamiento de conjuntos murales en claustros y pórticos⁶⁷¹, cabría señalar que ambos elementos se abren al exterior mediante una arquería, un particularidad estructural que determina que el muro interno de las crujías claustrales y porticadas se convierta en la principal superficie, y en la mayoría de los casos, en la única, susceptible de alojar decoración pictórica mural⁶⁷². Amén de esta circunstancia, apreciable tanto en los conjuntos murales de época tardogótica cuyo estudio aquí me ocupa como en obras pictóricas anteriores y adscritas al estilo gótico lineal, convendría mencionar que los conjuntos murales aquí representados responden a una funcionalidad acorde con el sentido que le fue conferido a ambos espacios a lo largo de los tiempos medievales. De esta manera, entre las funciones que se sabe ejercieron los claustros y pórticos, la historiografía

⁶⁷¹ En este punto, cabría anotar la existencia de conjuntos murales cronológicamente anteriores a los recogidos en el presente trabajo de investigación que también se emplazan en estructuras de este tipo. Por lo que a los claustros se refiere, cabría señalar la originaria y desaparecida decoración perteneciente al estilo gótico lineal que existía en la panda septentrional del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria. Por otro lado y, en cuanto a los pórticos, cabría apuntar los restos pictóricos que todavía se conservan en la galería porticada de la iglesia de San Martín de Segovia, de ca. 1260-ca. 1270. También habría que citar el conjunto mural del siglo XIV conservado en la galería porticada de la iglesia de San Martín de Arévalo (Ávila), así como las pinturas murales del pórtico de San Esteban de Nieva (Segovia). Además, habría que mencionar que los pórticos de las iglesias cuyo estudio me ocupa presentan murales de cronología previa: a saber el pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas aún conserva el arcángel San Gabriel de una *Anunciación* de finales del siglo XIV. Por otra parte, en la galería porticada de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, aún se aprecian, a la derecha del acceso principal, los restos de una batalla. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 40-43; 109-111; 116-117; 253-255.

⁶⁷² Una excepción a dicha particularidad pudiera darse en el claustro de la concatedral de San Pedro de Soria, pues, precisamente, Gutiérrez Baños estudia las pinturas murales que se encuentran en el intradós de uno de los arcos de la panda septentrional de dicho claustro. Vid. *idem*, pp. 268-269.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

incide, como se verá de una manera más pormenorizada, en la conversión de los mismos en cementerios privilegiados y en ámbitos idóneos para la celebración de solemnidades y ritos litúrgicos. Las citadas funciones, aun siendo aparentemente semejantes, difieren en cuanto a su proyección, pues mientras que en los claustros, dada su condición de ámbitos accesorios a iglesias monacales y catedralicias, suelen tener un enfoque más limitado y restringido en relación con la naturaleza del citado espacio, en los pórticos, sin embargo, suelen tener una orientación más diversa y dirigida a un público más heterogéneo, capaz, incluso, de utilizar las referidas galerías porticadas como lugar idóneo para la celebración de actos vinculados con la vida cotidiana.

Al margen de convertirse en ámbitos articuladores de los recintos religiosos y en lugares apropiados para la celebración de ritos litúrgicos específicos⁶⁷³, los claustros de las iglesias catedralicias y monacales se erigieron en época altomedieval en cementerios privilegiados, en espacios idóneos para acoger no solo inhumaciones de obispos y de abades sino también para albergar cuerpos de personas relevantes: “reyes, nobles y altos eclesiásticos accedieron durante estos siglos a un ámbito que les garantizaba toda suerte de beneficios espirituales, y también recalaron en él los que a su muerte fueron reconocidos como santos y según sus contemporáneos eran merecedores de un enterramiento privilegiado”⁶⁷⁴. La citada práctica, que estimo presenta ciertas analogías con lo sucedido en los pórticos, reservados para alojar los cuerpos de los fieles más distinguidos de la comunidad religiosa dada la prohibición de enterrar en las iglesias desde antiguo⁶⁷⁵, mantendrá, en efecto, su vigencia, a lo largo de las centurias, aun cuando en el siglo XIII comienzan de nuevo las iglesias a erigirse en panteón de privilegiados. La citada circunstancia, convertida en habitual en el siglo XIV⁶⁷⁶, pudiera

⁶⁷³ ESPAÑOL BERTRAN (2003), p. 22 indica que “en los claustros existen capillas en las que se oficia, salas capitulares de notable trascendencia litúrgica, imágenes de especial devoción que son objeto de culto para los miembros de la comunidad y para los laicos. Las galerías asisten al constante ir y venir de los miembros de la comunidad que las habita y se adaptan a los dictados de su calendario. Son lugar de paso, de trabajo, espacio para la meditación, la lectura e incluso el recreo...”.

⁶⁷⁴ *Idem*, p. 23.

⁶⁷⁵ En el canon XVIII del I Concilio de Braga celebrado en el año 561 se apunta: “También se tuvo por bien que no se dé sepultura dentro de las basílicas de los santos a los cuerpos de los difuntos, sino que si es preciso, fuera, alrededor, de los muros de la iglesia”. Vid VIVES I GATELL (1963), p. 75.

⁶⁷⁶ BANGO TORVISO (1975), p. 179.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

explicar lo sucedido, por ejemplo, en la catedral vieja de Salamanca, un recinto catedralicio en el que tanto altos eclesiásticos como personalidades de reconocido prestigio de los siglos XIII y XIV deciden enterrarse no solo en el claustro sino también en el interior de la fábrica templaria. A pesar de todo, el claustro, en efecto, continuó siendo un lugar elegido por parte de los dignatarios para situar sus enterramientos, unos sepulcros que, como en el caso de la catedral vieja Salamanca, se dispusieron en el interior de lucillos funerarios abiertos en los paramentos de las pandas claustrales. En el muro del fondo, como se observa en un primer sepulcro anónimo sito en la panda sur del citado claustro o en un segundo sepulcro también anónimo y situado en el ángulo suroeste de dicho miembro arquitectónico, albergan, como estudiara Gutiérrez Baños, pinturas murales pertenecientes al siglo XIV y concebidas con arreglo al sentido funerario requerido por el marco en el que estas se emplazan⁶⁷⁷. La citada funcionalidad funeraria también distinguiría, como dice Gutiérrez Baños, a la desaparecida decoración pictórica mural que cubría parte de los paramentos de la panda septentrional del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria⁶⁷⁸, un sentido que estimo también tendría al conjunto mural que, objeto de estudio, se sitúa en la panda oriental de dicho ámbito. Por lo que a dicha obra pictórica respecta, cabe apuntar que esta, sita en una superficie muraria que no constriñe su desarrollo, se adecua a una modalidad iconográfica que presenta ciertas semejanzas con respecto a lo visto en los conjuntos murales que se localizan en el fondo del arcosolio abierto en el paramento meridional de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 92] y, en especial, en el frente del lucillo funerario sito en el primitivo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas. De igual forma que este último caso, cuya representación habría de entenderse en el marco de la antigua función funeraria acogida por los pórticos, el grupo sagrado formado por la Virgen María con el Niño preside una escena en la que dos figuras, que estimo habría

⁶⁷⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 189-191.

⁶⁷⁸ Por lo que a estas pinturas respecta, originariamente ubicadas en el paramento septentrional del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria, tanto Mélida (MÉLIDA (1922a), pp. 58-59 y MÉLIDA (1922b), p. 190) como POST (1930), vol. I, p. 209 se hicieron eco de ellas a través de las correspondientes reseñas textuales que recojo en la pertinente ficha del catálogo. Estas descripciones, como así considera GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 269, nota n.º 968, inciden “en el carácter funerario de algunas de estas pinturas y confirma, de esta manera, el carácter funerario, asimismo, de las pinturas murales objeto de nuestro interés” (se refiere a los vestigios pictóricos situados en el intradós de uno de los arcos de la panda septentrional).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

que identificar con los donantes, se arrodillan ante su presencia ante la atenta mirada de una figura sagrada que bien pudiera ser el santo protector de ambas efigies [cat. 25, il. 275].

De entre los programas pictóricos de época tardogótica recogidos en el presente trabajo de investigación, dos de ellos, localizados en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, así como en la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, se localizan tanto en los paramentos internos de la galería porticada de la iglesia parroquial de Pinarejos como en los muros del primitivo pórtico de la ya referida iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas⁶⁷⁹. Al respecto, tanto los paramentos del pórtico que, erigido con arreglo a convenciones estructurales mudéjares, precedía el acceso meridional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas como los paramentos que configuran la galería porticada románica que antecede la entrada sur de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos fueron vistos como soportes apropiados para albergar un programa pictórico que estaría constituido por: la escena de la *Crucifixión* que preside el muro oriental del primitivo pórtico de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas y la imagen de la Virgen María con el Niño Jesús sita en el frente del lucillo funerario abierto en el paramento septentrional del antiguo pórtico de dicha iglesia [cat. 25, il. 267], así como la representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* que se conserva en el paramento septentrional del pórtico románico de la iglesia de Pinarejos, a la izquierda del acceso al templo [cat. 28, il. 293].

La disposición del programa pictórico en ambas galerías porticadas (en particular, en la de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos) vendría determinada por las particularidades formales que suelen caracterizar a esta estructura, unas singularidades que considero propiciaron, como ya adelanté en líneas precedentes, que la decoración pictórica se extendiera fundamentalmente por los paramentos de las iglesias a los que los pórticos se adosan⁶⁸⁰. Realizada la referida precisión y, teniendo en consideración que la gran mayoría

⁶⁷⁹ La primitiva galería porticada de la iglesia de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas fue reformada en época moderna y convertida, como bien señala GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 109, en sacristía.

⁶⁸⁰ Por lo general, la referida decoración se dispone bien a uno de los lados del acceso principal a la pertinente fábrica templaria o bien a ambos lados dicha entrada. Por lo que a la primera categoría respecta cabría señalar las pinturas murales del pórtico sur de la iglesia de San Martín de Segovia, comprendidas entre la portada de

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

de las galerías porticadas existentes fueron concebidas como miembro arquitectónico anejo a edificios levantados de acuerdo a convenciones estructurales románicas⁶⁸¹, cabría señalar la usual localización de dicha estructura envolviendo el acceso principal a los templos. Esta categoría de manera habitual solía corresponderse, salvo alguna excepción⁶⁸², con el acceso abierto en el costado meridional de las iglesias (así se observa, por ejemplo, en las iglesias objeto de estudio), una situación fundada, como bien señala Bango Torviso, en la frecuente y asidua extensión de los caseríos al mediodía de las iglesias⁶⁸³. Semejante ubicación pudo contribuir, como estimo que también lo hizo el hecho de que los pórticos fueran concebidos como recintos techados, a la conversión de este espacio, en palabras de Salgado Pantoja, en el eje vertebral de los términos⁶⁸⁴, así como en el lugar propicio para que los vecinos de los municipios, protegidos de las inclemencias meteorológicas, se reunieran bien para charlar o bien intercambiar opiniones antes o después de los oficios⁶⁸⁵. De esta manera se comprende que los pórticos se convirtieran, como así anota Salgado Pantoja, en espacios preferenciales para la celebración de algunos actos relacionados con la vida cotidiana, llegando, incluso, a convertirse, dadas sus singularidades formales, el sentido simbólico conferido a un espacio

acceso al templo y el extremo meridional del mismo. Por otra parte, las pinturas murales del pórtico sur de la iglesia de San Martín de Arévalo, así como el programa pictórico de la citada iglesia de Pinarejos se localizan a ambos lados de la puerta principal. Importante, asimismo, remarcar, que el antiguo pórtico del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas presenta decoración pictórica en el paramento oriental.

⁶⁸¹ En su mayor parte, se localizan en edificios románicos situados en las actuales provincias de Segovia y de Soria. De esta manera, y tomando como referencia las fábricas templarias objeto de estudio, cabría anotar que al primer término provincial pertenece la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, mientras que al segundo se adscriben: la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban, la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz y la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz. A estas iglesias habría que añadir aquellas que bien han perdido la galería porticada con ocasión de alguna reforma en época moderna (la iglesia de la Invenición de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco o la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil) o bien han sido testigos de su alteración estructural: la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales y la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo.

⁶⁸² Como excepción habría que señalar la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar (primitiva iglesia de San Esteban de la localidad). Aunque con ocasión de las reformas emprendidas en época moderna quedó integrada en el cuerpo de la iglesia, el pórtico se abría en el paramento septentrional del templo dado que la disposición del caserío, frecuentemente enclavado al mediodía de las fábricas templarias, se emplazaba, en este caso, a su costado septentrional.

⁶⁸³ “Ocurre que las iglesias están en paraje elevado, y el caserío se coloca al mediodía; los fieles consiguientemente ascienden por su fachada meridional”. Vid. BANGO TORVISO (1975), p. 186.

⁶⁸⁴ SALGADO PANTOJA (2014), p. 275.

⁶⁸⁵ BANGO TORVISO (1975), p. 186.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

concebido como antesala de la iglesia y su privilegiada situación al lateral de las fábricas templarias, en lugar idóneo para el desarrollo de parte del ceremonial cristiano. Solo así se comprende que el referido miembro arquitectónico experimentara durante la Edad Media una “extraordinaria y complejísima multifuncionalidad” que abarcó “realidades tan dispares como la liturgia, el amparo, el ocio, el buen gobierno o la muerte”⁶⁸⁶.

Por lo que a la función litúrgica asumida por las galerías porticadas respecta, convendría señalar que los pórticos, en virtud de las características antes consideradas, se convirtieron, como señala Salgado Pantoja, en espacios apropiados para la celebración de actos litúrgicos que no era oportuno desarrollarlos intramuros⁶⁸⁷. En este punto, Bango Torviso, que apunta que “la liturgia medieval ceremoniosa y complicada necesitaba distintos espacios para su desarrollo”⁶⁸⁸, no solo hace mención al rito de la “entrega de la novia”⁶⁸⁹, sino que también alude a los actos de penitencia pública que a lo largo de la Edad Media se realizaban en los pórticos que anteceden a los accesos a los templos⁶⁹⁰. Al margen de esta función, de la que el autor presenta pruebas de su realización a lo largo de los siglos IX al XIII⁶⁹¹, convendría señalar que los pórticos también se convirtieron en lugares apropiados para el ocio y para la celebración de las reuniones de los concejos⁶⁹², así como, de igual modo que los claustros,

⁶⁸⁶ SALGADO PANTOJA (2014), p. 268.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ BANGO TORVISO (1975), p. 183.

⁶⁸⁹ Por lo que a este rito respecta, Bango Torviso señala que en el pórtico de las iglesias se producía la entrega de la novia por parte del padre, siendo en el citado lugar donde los recibe el sacerdote y donde se efectúa la pertinente presentación. Vid. *idem*, p. 185.

⁶⁹⁰ *Idem*, pp. 183-184.

⁶⁹¹ Bango Torviso recoge tres fragmentos de textos pertenecientes a los siglos IX, XII y XIII que ejemplifican semejante circunstancia. En uno de estos fragmentos, señala lo sucedido en el Concilio de Tarragona del año 1242 del modo que sigue: “El Concilio de Tarragona de este año, nos habla de tres clases de penitentes, cuyas penitencias realizarán durante siete o diez años según el caso, en la catedral o en sus parroquias. La penitencia se realizará de la siguiente forma: “... acudirán a la catedral (o a la iglesia parroquial), y en el mismo traje, y serán espelidos de la iglesia, permaneciendo fuera de ella toda la cuaresma; acudiendo sin embargo a las puertas de la iglesia para oír desde allí el oficio”. Vid. *idem*, p. 184.

⁶⁹² Por lo que a la conversión de las galerías porticadas en lugares idóneos para el ocio respecta, cabría anotar que en estas estructuras se desarrollaron una enorme gama de actividades de carácter lúdico. A este respecto, SALGADO PANTOJA (2014), pp. 274-275 hace alusión a la presencia de tableros de juego labrados en los sillares o, incluso, a la conversión de los pórticos en marco apropiado para el desarrollo de “juegos de naipes, de pelota, o incluso con ballestas”. El citado autor, asimismo, anota que “las reuniones de los concejos y los

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

para el depósito de los cuerpos de los difuntos. La referida funcionalidad, enmarcada en la concepción de este espacio como lugar idóneo para el desarrollo del ceremonial cristiano, habría, en efecto, de cimentarse en las decisiones encaminadas a prohibir los enterramientos en el interior de las iglesias⁶⁹³. Estas prohibiciones, como ya adelanté en líneas precedentes, contribuyeron a la conversión de los atrios sitos en torno a las iglesias en lugares reservados para acoger los cuerpos de los fieles en general y a la constitución de los pórticos en sitios propicios para albergar los cuerpos pertenecientes a los miembros elegidos de la comunidad religiosa⁶⁹⁴. Dicha práctica, expresión “de la diferenciación clasista o mejor estamental que rige a toda la sociedad en todo momento, mucho más manifiesta en la Edad Media”⁶⁹⁵, ya se observa, por ejemplo, durante los siglos XI y XII⁶⁹⁶, siendo, a mi parecer, y a tenor de la vigencia que Salgado Pantoja demuestra tuvo a lo largo de las centurias⁶⁹⁷, justificativa de la mayor parte de conjuntos murales representados en semejante estructura en el período de desarrollo del estilo gótico lineal, así como en época tardogótica.

En el momento de apogeo del citado estilo lineal se realizaron, por ejemplo, las pinturas murales situadas en la galería porticada del templo de San Martín de Segovia, un programa pictórico que según parece fue en origen concebido con arreglo a la funcionalidad funeraria que la piedad medieval confirió a dichos espacios⁶⁹⁸. El referido sentido pudiera, asimismo, hacerse extensible al alterado mural de la *Crucifixión* conservado en el cenobio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real de Segovia, una obra pictórica que fue representada sobre una superficie muraria que debió de corresponder en origen “a un pórtico de carácter

acuerdos alcanzados en ellas gozaban, además, de la legitimación simbólica que les confería el carácter sacro e improfanable del área”. Vid. *idem*, p. 273.

⁶⁹³ VIVES I GATELL (1963), p. 75.

⁶⁹⁴ BANGO TORVISO (1975), p. 180; SALGADO PANTOJA (2014), p. 273.

⁶⁹⁵ BANGO TORVISO (1975), p. 180.

⁶⁹⁶ A esta época pertenecen algunos enterramientos encontrados en las iglesias segovianas de San Martín y de la Trinidad o en la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz. Vid. *ibidem*.

⁶⁹⁷ SALGADO PANTOJA (2014), p. 273, nota n.º 706 recoge una referencia documental extraída de un libro de fábrica de Jaramilla de la Fuente que constata el uso de dicha práctica en el siglo XVII.

⁶⁹⁸ Al respecto de este conjunto mural, comprendido entre la portada meridional de la iglesia y el extremo occidental de la misma, Gutiérrez Baños indica: “se disponen [las pinturas murales] en relación con una serie de sarcófagos de ruda apariencia empotrados en el muro meridional de la construcción, de acuerdo con el carácter funerario de este espacio (al que responden, asimismo, las pinturas murales objeto de nuestro interés)”. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 253.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

funerario adosado a la iglesia por el costado septentrional de la misma”. De ser cierta dicha funcionalidad, no en vano el referido mural se localiza por encima de unos enterramientos que corresponderían, probablemente, a la abadesa doña Elvira Díaz († 1266) y a la abadesa doña Marquesa († 1288)⁶⁹⁹, considero que no sería ni mucho menos extraña, pues como se verá en el apartado dedicado al estudio de los sepulcros, el pasaje de la *Crucifixión* aparece con cierta asiduidad durante la época medieval en un contexto funerario.

En base a lo expuesto pudiera, en efecto, entenderse la escena de la *Crucifixión* que aún se conserva en el muro oriental del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas. Al margen de esta escena, cuyo sentido pudiera, a mi juicio, fundarse en la interpretación dada por Réau⁷⁰⁰, el muro septentrional de la citada estructura conserva un lucillo funerario en cuyo fondo presenta un programa pictórico que evidencia notables analogías con la escena representada en el fondo del arcosolio abierto en el muro meridional de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 92] y con las pinturas murales representadas en el paramento oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 466]. Como en estas, el autor representa al grupo de la Virgen con el Niño y a dos donantes que habría de identificar con los dos individuos que se hicieron enterrar en dicho miembro arquitectónico en virtud de la funcionalidad funeraria asignada en la Edad Media a estos espacios.

El sentido funerario otorgado a los pórticos considero, sin embargo, que no explicaría la originaria representación del *Santiago en la batalla de Clavijo* sito en el paramento norte de la galería porticada del templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, a la izquierda del acceso a la fábrica templaria. Para comprender su representación habría que retomar el concepto de pórtico como antesala del templo, un espacio que funcionaría como intermediario entre la puerta y la calle y que precedía a unas portadas que la piedad popular identificaba simbólicamente con la separación que marcaba la división entre la ciudad o el

⁶⁹⁹ *Idem*, p. 265.

⁷⁰⁰ “La imagen de Cristo en la cruz se impone al pensamiento de todo cristiano no solo como la figura del sacrificio del Dios Redentor, sino como el emblema y la garantía de su propia salvación”. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 494.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

mundo terrenal y la ciudad o el ámbito divino⁷⁰¹. En dicho punto pudiera entenderse que la imagen de *Santiago* no pretendiera tanto ilustrar, como así ocurre en el templo de Santiago de Alcazarén, el patronazgo de la iglesia, como, acaso, responder a una doble finalidad: por un lado, al culto jacobeo que propagaría una imagen caballeresca específica de la sociedad medieval y, por otro lado, al combate entre el bien y el mal, a la lucha de la idolatría en su sentido más extenso⁷⁰².

3.3.5.- Sepulcros.

De entre los conjuntos murales de cronología tardogótica incluidos en el presente trabajo pueden mencionarse tres ejemplos localizados en el fondo de arcosolios funerarios abiertos, respectivamente, en el paramento meridional de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 92], en el muro septentrional del tramo recto presbiterial de la iglesia de San Esteban de Cuéllar [cat. 21, il. 231] y en el paramento norte del pórtico antiguo del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275]. Si la funcionalidad funeraria conferida a los pórticos justifica la presencia y el sentido del último lucillo funerario apuntado, la reconquista que en el siglo XIII se produjo del sentido funerario antaño otorgado al espacio interno de los templos pudiera justificar la existencia de los otros dos arcosolios funerarios apuntados. Si bien durante los siglos XIII y XIV los pórticos y atrios todavía fueron los ámbitos funerarios más utilizados⁷⁰³, “a lo largo de los siglos XIII al XVI se produce un progresivo ocupamiento del interior del templo con enterramientos que crean -como así considera Bango Torviso- graves problemas al normal funcionamiento de los actos litúrgicos”⁷⁰⁴. Fueron estos problemas los que propiciaron que la gran mayoría de insignes miembros de los estamentos nobiliario y eclesiástico que tenían como intención enterrarse en el interior de los templos optaran por un enterramiento de tipo arcosolio, pues esta modalidad, de raigambre paleocristiana, era “la mejor forma de realizar un sepulcro fácilmente destacable, sin que estorbe la ubicación de los fieles en el espacio de

⁷⁰¹ SALGADO PANTOJA (2014), p. 268.

⁷⁰² MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 302.

⁷⁰³ BANGO TORVISO (1992), p. 107.

⁷⁰⁴ *Idem*, p. 114.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

las naves o vite la visión del altar”⁷⁰⁵. Este enterramiento se abría no solo en los paramentos perimetrales del templo sino también, como se aprecia en la catedral vieja de Salamanca, en ámbitos tales como los claustros.

El hecho de que los arcosolios albergaran en su base la urna funeraria con los restos del yacente correspondiente considero que condicionó la extensión de los programas pictóricos, pues el desarrollo de los mismos únicamente comprendió aquellos fragmentos de superficie muraria que no estuvieran cubiertos por tal componente como así se observa en el conjunto mural emplazado en el fondo del lucillo funerario abierto en el paramento meridional de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Palacios de Campos y en el programa pictórico que fuera plasmado en el fondo del arcosolio funerario abierto en el muro septentrional del antiguo pórtico del templo de Martín Muñoz de las Posadas. Teniendo esto en cuenta, bien pudiera señalarse que tanto la parte del intradós como del fondo que no estuviera tapada por el sepulcro fue considerada como superficie predilecta para contener un programa pictórico cuyo motivo iconográfico esencial era tradicionalmente representado en el muro del fondo del arcosolio funerario. Semejante particularidad, fundada en su privilegiada situación en el marco de dicho enterramiento, estimo que contribuía a facilitar la lectura e interpretación de un repertorio pictórico orientado a satisfacer los requerimientos piadosos y devocionales de los finados. De esta manera, pudiera comprenderse que, en ocasiones, los propios difuntos se hicieran representar como donantes en la escena, integrándose en la atmósfera divina del episodio con el fin de ser partícipes de ella. Esta particularidad ya se observa, por ejemplo, en el conjunto mural sito en el frente del lucillo abierto en el muro septentrional del templo de Nuestra del Rivero de San Esteban de Gormaz, donde un grupo de donantes participan del pasaje de la *Crucifixión* catalogado por Gutiérrez Baños a finales del siglo XIV⁷⁰⁶. Este

⁷⁰⁵ *Idem*, p. 116.

⁷⁰⁶ Semejante catalogación, realizada por GUTIÉRREZ BAÑOS (2009), p. 366 nota n.º 10 en base al tipo de indumentaria que llevan los donantes, contrasta, no obstante, con el horizonte cronológico contenido en la documentación redactada con ocasión de la restauración de las pinturas murales. En efecto, en la “Memoria final de la restauración de las pinturas murales del arcosolio de la iglesia de la Virgen del Rivero de San Esteban de Gormaz (Soria)”, Archivo de la Fundación Soria Románica, se indica que “las pinturas ubicadas en el fondo del arco ojival, pertenecen al estilo gótico lineal, entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV”. No obstante, en esta misma documentación, también se dice que en las catas arqueológicas se encontró “una moneda antigua de la época de los reyes católicos, que nos podría aportar información de la identidad del personaje que fuera enterrado en este arcosolio”. Con todo, como bien señalara Gutiérrez Baños, el autor

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

recurso también se aprecia en dos de los conjuntos murales de época tardogótica objeto de estudio: a saber, las pinturas murales de la citada iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos, donde el grupo sagrado de la Virgen con el Niño está flanqueado por un donante masculino y por otro de sexo femenino [cat. 9, il. 92], y las pinturas murales del citado templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, también formadas por dos donantes de diferente sexo postrados ante un grupo sagrado de semejante concepción [cat. 25, il. 275]. En dicho punto, convendría mencionar que la presencia de los donantes (suelen aparecer ataviados con indumentarias coetáneas a la época de ejecución de los murales) en pasajes imbuidos de dicha atmósfera sagrada exigió retratarles en posición de inferioridad como muestra de respeto. Ello determina que se adopten recursos como: la representación de los donantes con arreglo a un tamaño y estatura menor a como aparecen las efigies sagradas, un singularidad que aparece, por ejemplo, en las pinturas murales del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, y la usual representación de los donantes de rodillas y con las manos unidas en señal de sumisión. Mediante la citada actitud, apreciable, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz⁷⁰⁷, así como en el mural de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos y en las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, los donantes, de acuerdo a un tipo también existente en la escultura gótica funeraria, piden clemencia por la salvación de su alma, pudiendo interpretarse, como así menciona Caballero Escamilla, “como el alma del finado que tras su “viaje de transmundo” ha vencido todas las dificultades y se halla finalmente en la Corte Celestial, teniendo implícita la idea de su salvación”⁷⁰⁸. Con todo, y según Panofsky, en una frase señalada por Gómez Bárcena, “esta postura viene a reflejar la

representa a un grupo de donantes sitos a derecha e izquierda del tema de la *Crucifixión*: mientras que junto a *San Juan Evangelista* aún se observan las efigies del caballero y su hijo, junto a la Virgen el autor dispuso a la dama y a la hija.

⁷⁰⁷ *Idem*, p. 366.

⁷⁰⁸ CABALLERO ESCAMILLA (2007), pp. 64-65. En efecto, la presencia de donantes plasmados de acuerdo a la tipología iconográfica apuntada también se aprecia en la escultura gótica funeraria. Como ejemplo de ello cabría, por ejemplo, señalar el sepulcro de don Esteban Domingo en la capilla de San Miguel de la catedral de Ávila, fechado en el último tercio del siglo XIII, o el sepulcro de don Blasco Muñoz sito en la capilla de San Blas de la seo abulense. Vid. *idem*, pp. 91 y 167.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

futura condición de los difuntos entre los bienaventurados del Paraíso⁷⁰⁹. Si, como acabo, en efecto, de advertir, la superficie muraria del frente de los lucillos estuvo frecuentemente reservada para alojar el programa pictórico predilecto, el intradós del arcosolio se erigió en el soporte adecuado para albergar bien un motivo iconográfico encaminado a complementar el mensaje recogido en la escena primordial⁷¹⁰, o bien un repertorio meramente ornamental: así se constata, por ejemplo, en el intradós del lucillo del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas (en este caso se optó por una ornamentación a base de estrellas)⁷¹¹.

Por lo que al programa pictórico ubicado en el frente de los lucillos funerarios respecta, convendría advertir que la inmensa mayoría de los motivos iconográficos representados en esta superficie no aparecen tan solo en conjuntos funerarios, pudiendo también observarse, si bien con un sentido divergente, en emplazamientos tales como las capillas mayores. Con la firme pretensión de demostrar semejante planteamiento, conviene recordar brevemente lo sucedido en época de mayor apogeo del estilo gótico lineal, momento en el que es frecuente encontrar en un contexto funerario episodios alusivos al ciclo de la infancia y de la pasión de Cristo. En dicho punto, cabría señalar el elevado número de arcosolios funerarios que en la catedral vieja de Salamanca presentan el tema de la *Adoración de los Reyes Magos*⁷¹², un

⁷⁰⁹ GÓMEZ BÁRCENA (1988), p. 29. Asimismo, YARZA LUACES (1982), p. 406 apunta a que “la imagen hace referencia a la seguridad de la resurrección”.

⁷¹⁰ En efecto, en el intradós del arcosolio funerario de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos, el autor dispuso, insertos en el interior de encasamientos, a dos donantes masculinos y a otros dos femeninos a derecha e izquierda respectivamente [cat. 9, ils. 98-101]. Estos, de igual modo, que los donantes que flanquean el grupo sagrado de la Virgen con el Niño, también se muestran en actitud orante y con sus manos unidas en señal de respeto.

⁷¹¹ La citada ornamentación a base de estrellas se extiende no solo por la parte correspondiente al intradós del arcosolio sino que también constituye el fondo sobre el que se recorta la composición pictórica representada en el paramento frontal del lucillo funerario [cat. 25, il. 275].

⁷¹² En este punto, cabría señalar las pinturas murales del interior del lucillo funerario de doña Elena († 1272), realizadas en torno al año 1272 y dispuestas con arreglo a la estructura interna de bóveda de cuarto de esfera gallonada⁷¹², así como las pinturas murales que decoran el frente del arcosolio del obispo don Rodrigo Díaz en la capilla de San Martín († 1339) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 161-162 y 169). De la detenida contemplación de la escena representada en el sepulcro de doña Elena se constata la plasmación de la misma con arreglo a la disposición más habitual de esta iconografía en el arte gótico que se verá, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 434]: a saber, el rey mago más cercano al grupo sagrado de la Virgen María con el Niño está arrodillado en tanto en cuanto los otros dos dialogan entre sí. Además, el segundo de los magos se vuelve al tercero señalando hacia arriba con el dedo índice. Vid. *idem*, t. II, p. 169, nota n.º 619.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

episodio relativo al ciclo de la infancia de Jesucristo cuya presencia en ámbitos funerarios, enraizada en una larga tradición que arraiga en época paleocristiana⁷¹³, estimo que pudiera fundarse en la interpretación contemplada por parte de Grabar, quien menciona que en un contexto funerario dicha iconografía “realza y recuerda así el principal argumento en favor de la salvación de cada fiel: la Encarnación del Salvador y la Redención que trae a los hombres”⁷¹⁴.

Al episodio alusivo a la *Adoración de los Reyes Magos* habría que añadir el pasaje de la *Anunciación*⁷¹⁵, que comparte espacio con la *Epifanía* en el frente de uno de los arcosolios funerarios abiertos en el interior de la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena enclavado en el núcleo de San Bernardo (Valladolid)⁷¹⁶, así como el tema concerniente a la *Crucifixión de Cristo*, pasaje cuya elección considero que pudiera fundarse, como dice Réau, en el hecho de que “la imagen de Cristo en la cruz se impone al pensamiento de todo cristiano no solo como la figura del sacrificio del Dios Redentor, sino como el emblema y la garantía de su propia salvación”⁷¹⁷. Por lo que a este tema respecta, del que existen numerosos ejemplos pertenecientes al estilo gótico lineal⁷¹⁸, cabría advertir

⁷¹³ *Idem*, t. II, p. 162.

⁷¹⁴ GRABAR (1985), p. 22.

⁷¹⁵ La *Anunciación*, como apunta Franco Mata, se asocia frecuentemente al mundo funerario dado que a través de este pasaje, alusivo al origen de la trayectoria vital de Jesucristo, se hace “ostensible el sentido salvífico del primer misterio de la Redención”. Vid. FRANCO MATA (1999), p. 569.

⁷¹⁶ La construcción de dicha capilla, levantada, con arreglo a una planta de nave única rematada por un ábside poligonal, como panteón familiar de la familia de los Castro en los años cuarenta del siglo XIII, respondería al deseo expresado por parte de don Pedro Fernández de Castro *el Castellano* por ser enterrado en un cenobio cisterciense que fue fundado por su bisabuela doña Estefanía Armengol. De los lucillos que se suceden en su interior, tres conservan decoración pictórica tanto en el frente como en el intradós, una ornamentación que, de acuerdo a la interpretación de Gutiérrez Baños, pudo ser promovida por la condesa doña Elo Pérez de Castro († 1249) (*idem*, pp. 229-230). Asimismo, Poza Yagüe, quien efectúa el estudio de la capilla de San Pedro del monasterio de Santa María de Valbuena en la publicación *Mojos y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, considera que la cronología de las pinturas murales no puede ser llevada más allá del año 1250. Vid. EXPOSICIÓN (1998), p. 333 (ficha redactada por Poza Yagüe).

⁷¹⁷ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 494. En este mismo sentido considero que bien pudieran explicarse las ya citadas *Crucifixiones* que fueran representadas en las galerías porticadas o en antiguos pórticos. En este punto, habría que señalar, por ejemplo, la *Crucifixión* del cenobio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real de Segovia o, más en concreto, la *Crucifixión* de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas.

⁷¹⁸ Al respecto, cabría señalar, por ejemplo, las *Crucifixiones* de la iglesia de San Miguel de Tenzuela o de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 34, il. 234]. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 124-125 y 278-279.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

que su representación en superficies de restringida extensión (y el fondo de los arcosolios funerarios lo sería), exigió sintetizar su desarrollo como apuntara Gutiérrez Baños⁷¹⁹. Dicha síntesis, consistente principalmente en la reducción de la escena a las figuras principales, se materializa, por ejemplo, en la *Crucifixión* sita en el frente del arcosolio abierto en el muro norte del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz y en la escena de análoga temática que fuera representada en el fondo de uno de los lucillos del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña (Burgos)⁷²⁰. Los autores, olvidando, a los dos ladrones, así como al portalanza Longinos y al portaesponja Estefatón, tan solo incluyeron la figura de Cristo crucificado flanqueado por *San Juan Evangelista* y por la Virgen María. Esta última, como bien se observa en las pinturas murales del templo de Nuestra Señora del Rivero y del cenobio de Santa María de Vileña, aparece con las manos en actitud de rezo, un gesto que dirige a su Hijo crucificado⁷²¹.

En relación con la extraordinaria fortuna que a partir del siglo XII alcanzó la visión del evangelista San Mateo como referencia al final de los tiempos, pudiera entenderse, como ya señalé en líneas previas, la existencia de composiciones pictóricas de los siglos XIII y XIV que profundizan en semejante idea confiriendo un papel importante a la efigie de un *Cristo en majestad haciendo ostensión de las llagas de la pasión*. Si bien este programa pictórico concerniente al proceso del *Juicio final* ya se observa en el conjunto mural del *Juicio final* proveniente de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel y a día de hoy conservado en el Museo de Valladolid⁷²², también se aprecia en obras sitas en ámbitos funerarios⁷²³. En este caso también cabe apuntar la importancia de la catedral vieja de Salamanca debido al

⁷¹⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2009), p. 368 afirma que la adaptabilidad del señalado tema de la *Crucifixión* a “cualquier tipo de entorno y soporte le aseguró una larga pervivencia más allá de sus orígenes románicos”.

⁷²⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 332; GUTIÉRREZ BAÑOS (2009), p. 368.

⁷²¹ Como ya señalara Gutiérrez Baños, la representación de la Virgen María del modo indicado tendría como objeto convertir a la Virgen en intercesora preferente de cara a la salvación de los finados. Vid. *ibidem*.

⁷²² GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 14-15; 134-135

⁷²³ Dicho motivo iconográfico se mantuvo vigente en época tardogótica como así se constata en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León). En efecto, en el muro oriental de una capilla construida en el lado del Evangelio de la cabecera, se abre un arcosolio cuyo fondo presenta un ciclo narrativo de *San Bartolomé*. Por su parte, el fragmento de superficie muraria que lo delimita conserva un *Juicio final* presidido por *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión*. Este, flanqueado por la Virgen María y *San Juan Bautista*, así como por los apóstoles, procede a separar a los justos de los réprobos. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b), ff. 2-4.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

gran número de representaciones que en dicho recinto religioso se conservan⁷²⁴, debiendo tener también en cuenta la escena recogida en el frente de otro de los lucillos funerarios del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña (Burgos). Por lo que a la referida escena respecta, a día de hoy conservada en el Museo del Retablo de Burgos, indicar que se divide en dos registros horizontales que inciden en el *Juicio final*: mientras el superior está presidido por la figura de un *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión* escoltado por los intercesores en posición orante y por ángeles que portan instrumentos de la pasión, en el registro inferior se representa la resurrección de los muertos⁷²⁵.

Asimismo, de la pormenorizada contemplación de los conjuntos funerarios existentes en la catedral vieja de Salamanca no solo se constata la recurrente representación del ya citado programa pictórico alusivo al tema del *Juicio final* sino también la existencia de un motivo iconográfico que parece tiene en el citado recinto religioso salmantino una de sus primeras representaciones en territorio hispano. Me estoy, en efecto, refiriendo al tema del *Varón de Dolores*, un motivo iconográfico que aparece vinculado al conjunto funerario de don Diego, arcediano de Ledesma (†1304 a 1306), y que Gutiérrez Baños estima fue ejecutado en torno al año 1330 sirviendo como modelo a otro programa pictórico conservado en dicha fábrica templaria: las pinturas murales que, realizadas en torno al año 1339, fueron encomendadas por el obispo don Rodrigo († 1339) para su sepulcro ubicado en la capilla de San Martín o del aceite⁷²⁶. Partiendo de la terminología empleada por Schiller, quien habla del *Varón de Dolores* como una imagen devocional en base a que en ella no se recoge ningún momento

⁷²⁴ En este caso, habría que señalar la composición pictórica que preside el muro septentrional de la capilla de San Martín, la escena que fuera representada en el fragmento de superficie que se encuentra por encima del lucillo funerario de doña Elena, el tema del *Juicio final* que fuera plasmado en la porción de muro localizada por encima del arcosolio funerario del deán de Ávila don Alfonso Vidal († 1288 ó 1289), de ca. 1288 ó 1289, o la composición pictórica que se distribuye entre el intradós y el fondo de un arcosolio anónimo dispuesto en la panda sur del claustro. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 155-156; 170; 174-175; 189-190.

⁷²⁵ *Idem*, pp. 331-332. Por lo que a este tema respecta, decir que en Gran Bretaña también existen ejemplos de lucillos funerarios que presentan en su paramento frontero una representación del *Juicio final*. Este programa pictórico, visible, por ejemplo, en East Bedfont, St. Mary, fue designado por ROSEWELL (2008), pp. 77-79 como “*Abbreviated Dooms*, where they could appear in smaller spaces or as part of a complex scheme conflating several themes into one”.

⁷²⁶ *Idem*, pp. 161 y 183

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

concreto de la pasión de Cristo⁷²⁷, cabría estimar que el tema referido, originado a partir de un pasaje de Isaías⁷²⁸, fue creado en el oriente bizantino en el siglo XII, constituyéndose en derivación de la *Imago pietatis* cuya manifestación más primitiva, como así advierte Franco Mata, es un icono bizantino del siglo XII del templo del Santo Sepulcro de Jerusalén⁷²⁹. De gran difusión desde finales del siglo XIII en el occidente medieval, esta imagen devocional, como dijera Gutiérrez Baños en su estudio, resulta idónea a una obra de carácter funerario, puesto que en la misma Cristo, de pie, dentro del sepulcro, y habitualmente flanqueado por la Virgen y por *San Juan Evangelista*, participa por igual, con arreglo al punto de vista de Schiller, de la muerte y de la vida y recuerda su sacrificio redentor, en el que se fundará su intervención como supremo juez del final de los tiempos⁷³⁰. Precisamente esta concepción, materializada en la interpretación que considera que “he is Christ who has suffered and through this suffering brought Redemption, who lives and is the Redeemer present in this eternal suffering”⁷³¹, distinguiría a la efigie de Cristo representado como *Varón de Dolores* de la figura de Cristo reproducida en escenas alusivas a la pasión⁷³². En efecto, y frente a estas, el *Varón de Dolores* siempre presenta su cuerpo íntegramente cubierto con las llagas causadas por la pasión, siendo la posición de sus manos, así como las *Arma Christi* que le suelen acompañar, factores que parece le distinguirían de la efigie de Cristo resucitado⁷³³. Precisamente, la plasmación del *Varón de Dolores* acompañado de las *Arma Christi* tuvo

⁷²⁷ “The image of the Man of Sorrows is unambiguously a devotional image it does not depict any event”. Vid. SCHILLER (1972), vol. 2, p. 198.

⁷²⁸ “Despreciado, desecho de la humanidad, hombre de dolores, avezado al sufrimiento, como uno ante el cual se oculta el rostro, era despreciado y desestimado”. Vid. Is 53.3.

⁷²⁹ FRANCO MATA (1999), p. 567.

⁷³⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 183.

⁷³¹ SCHILLER (1972), vol. 2, p. 198.

⁷³² “This is the distinction between the Man of Sorrows and the figure of Christ in other devotional images centred on the Passion, which depict him in a specific situation at a specific moment before his Death. Vid. *ibidem*.”

⁷³³ A propósito, el autor señala que The Man of Sorrows differs from the figures of Christ in the stations of the Passion in that he always bears the wounds, as he does in the images of the risen Christ and the Judge of the World. The Crown of Thorns, the position of his hands and the Instruments that often accompany him distinguish him from the risen Christ” (*ibidem*). La citada confusión la tuvieron los autores que redactaron el dossier sobre la iglesia de San Esteban de Cuéllar, documentación en la que no se habla tanto de *Varón de Dolores* como de “la escena de la Resurrección y las Marías en el sepulcro, centrando la escena la figura de Cristo resucitado”. Vid. VV.AA. (2011), p. 72.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

un objetivo concreto, acaso, relacionado, como advirtiera Schiller, con el objeto de ensalzar su naturaleza como símbolos de la victoria y de la soberanía conseguida por Cristo a través de la muerte, al mismo tiempo que símbolos de la más profunda vergüenza y muerte⁷³⁴.

El referido tema del *Varón de Dolores*, tempranamente representado en la catedral vieja de Salamanca, alcanzó una extraordinaria fortuna durante el siglo XV. Fue en esta centuria, al albur de la emoción que en estos tiempos propiciaba el sufrimiento divino y del notable interés hacia la figuración del dolor materializada en un mayor tratamiento escatológico de los temas⁷³⁵, cuando la imagen del *Varón de Dolores*, una de las expresiones visuales más precisas de la piedad de fines de la Edad Media según Schiller⁷³⁶, es representada con cierta asiduidad. De esta forma y, al margen de la habitual presencia de este motivo iconográfico en el banco de numerosos retablos de pintura sobre tabla del siglo XV⁷³⁷, cabría mencionar la existencia de obras pictóricas de cronología tardogótica que, protagonizadas por el citado tema, ostentan un carácter funerario. En dicho punto habría que señalar la pintura mural que ornamenta el frente del arcosolio perteneciente a doña Urraca García de Tapia en la iglesia de San Esteban de Cuéllar. En esta obra, que será objeto de un análisis más pormenorizado en la ficha correspondiente, Cristo, de pie sobre el sepulcro, no solo está escoltado, como es habitual, por la Virgen María y por *San Juan Evangelista*, sino también por dos figuras que, acaso, serían las dos Marías que fueron testigo de la resurrección [cat. 21, il. 236]. Además,

⁷³⁴ “Images depict Man of Sorrows and Judge carrying the same Instruments, which, as we saw in the foregoing section, were symbols of victory and of the sovereignty won by Christ through Death, and at the same time symbols of the deepest shame and death”. Vid. SCHILLER (1972), vol. 2, p. 198.

⁷³⁵ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 102.

⁷³⁶ “The Man of Sorrows in its many artistic forms is the most precise visual expression of the piety of the Late Middle Ages, which took its character from mystical contemplation rather than from theological speculation”. Vid. SCHILLER (1972), vol. 2, p. 197.

⁷³⁷ Esta inclinación sería testimonio del sentir religioso existente en un momento que gustaba de mover a los fieles a la compasión y reflexión acerca del sufrimiento de Cristo muerto en la cruz para salvar a la propia Humanidad. Así, por ejemplo, en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda se conserva un interesante retablo de San Juan Evangelista que presenta la referida imagen del *Varón de Dolores* en la escena central del banco. En dicho contexto, en el que existió un especial énfasis hacia el ciclo de la pasión de Cristo, no habría que desdeñar la predela con escenas alusivas a la pasión de Jesucristo también conservada en esta iglesia. Vid. CARDONA JIMÉNEZ (2006), p.103; 114-121.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el autor, de la misma forma que en el mural del sepulcro de don Diego⁷³⁸, representó a dos ángeles turiferarios en el intradós del arcosolio⁷³⁹, siendo, en este punto, necesario advertir que Schiller aboga por la presencia de ángeles en este tema, pues “the presence of celestial angels about the Man of Sorrows is probably intended to illustrate the divinity of the Christ who as man is dead”⁷⁴⁰. Asimismo, el propio Schiller estima que las referidas efigies “have differing functions in the images of the Man of Sorrows”⁷⁴¹: a saber, pueden aparecer bien sujetando las *Arma Christi* o bien el cuerpo de Jesucristo⁷⁴².

Fue también, a finales del gótico, al albur de una espiritualidad cimentada en la profunda meditación acerca de la pasión, cuando el tema de la *Misa de San Gregorio* alcanzó un gran desarrollo, encontrándose un gran número de ejemplos de este episodio en pinturas murales de carácter funerario. El pasaje recogido en esta escena, que analizaré de una forma prolija, aun cuando no estudio un ejemplo en concreto, debido a la enorme fortuna que experimentó en época tardogótica, respondía al siguiente relato del que se hace eco Louis Réau: un día, mientras el papa San Gregorio Magno celebraba la eucaristía en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén de Roma, uno de los asistentes a la misa dudó de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma. De manera inmediata, mientras San Gregorio hacía sus plegarias, Cristo descendió sobre el altar mostrando los estigmas de la pasión y rodeado de las *Arma Christi* que le infligieron semejante dolor⁷⁴³. Con el fin de conmemorar dicho milagro, el pontífice San Gregorio Magno encargó la realización de la primera imagen de su visión⁷⁴⁴, debiendo

⁷³⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 183.

⁷³⁹ La presencia de ángeles turiferarios, también plasmados en monumentos funerarios esculpidos, como así se aprecia en los sepulcros pertenecientes a don Esteban Domingo y a don Blasco Dávila en la catedral de Ávila (CABALLERO ESCAMILLA (2007), pp. 82 y 166), así como en el del arcediano de Valderas de la catedral de León (FRANCO MATA (1971), p. 95), bien pudiera aludir a la llegada del difunto a terrenos celestiales o a la acción de impedir cualquier intento del demonio de apropiarse del alma del finado. Vid. CABALLERO ESCAMILLA (2007), p. 82.

⁷⁴⁰ SCHILLER (1972), vol. 2, p. 218.

⁷⁴¹ *Idem*, p. 215.

⁷⁴² *Idem*, pp. 215-219.

⁷⁴³ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 53.

⁷⁴⁴ FRANCO MATA (1999), p. 568.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

de esperar hasta finales del gótico, según la genérica interpretación de la historiografía⁷⁴⁵, para que, en virtud de la relación entre la efigie del Cristo *Varón de Dolores* conservada en la iglesia romana de la Santa Cruz y la visión del pontífice, aparezca la escena de la *Misa de San Gregorio* concebida de acuerdo a un tipo iconográfico que apenas registra variación alguna⁷⁴⁶.

Si bien la extraordinaria fortuna experimentada por el tema de la *Misa de San Gregorio* a fines de la Edad Media no pudiera escindirse de la existencia de una religiosidad concreta y dominada por el profundo temor de la población hacia los tormentos infernales, así como hacia la muerte y la condenación, cabría, asimismo, anotar la importancia que en la difusión de dicho episodio tuvieron la enorme cantidad de indulgencias unidas a la oración ante esta escena. A esta razón, apuntada por parte de Mâle y de Reáu⁷⁴⁷, convendría añadir, teniendo presente que la eucaristía en este instante adquirió carácter de sufragio en alusión directa a las almas del purgatorio y que la misa se convirtió en el medio más adecuado para agilizar la purgación y expiación de las almas de los difuntos preocupados por su salvación⁷⁴⁸, que la popularidad del tema de la *Misa de San Gregorio* estuvo también estrechamente ligada a la extraordinaria devoción por las treinta misas gregorianas que se brindaban por el alma de los difuntos⁷⁴⁹. Como bien menciona Franco Mata, el motivo de la institución de las misas gregorianas se ha buscado, usualmente, en un relato determinado⁷⁵⁰, un pasaje que coincide con el relato que Barrón García estima sirvió al papa San Gregorio Magno para demostrar el carácter benéfico de la misa sobre las almas de los difuntos⁷⁵¹. Según el referido relato,

⁷⁴⁵ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 109-110.

⁷⁴⁶ *San Gregorio Magno*, caracterizado con las dignidades pontificias y escoltado por religiosos que le ayudan en la celebración de la eucaristía, eleva la Sagrada Forma con sus dos manos ante la mesa de altar sobre la que se divisa la figura de Jesucristo. Este, representado con arreglo al tipo iconográfico de *Varón de Dolores*, se encuentra de pie sobre el sepulcro y rodeado de los instrumentos de la pasión.

⁷⁴⁷ “Comment expliquer la la fortune de cette image? Pourquoi au XV siecle se pandelle dans toute l’Europe? La raison en est fort simple: c’est que d’énormes indulgences y étataient attachées” (MÂLE (1949), p. 100.) Por su parte, RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 53 señala que “las indulgencias que los papas atribuyeron a las imágenes de esta escena milagrosa, explican su prodigiosa difusión entre los siglos XV y XVI”.

⁷⁴⁸ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 110 y 112.

⁷⁴⁹ *Idem*, p. 110; MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 103.

⁷⁵⁰ FRANCO MATA (1999), p. 568.

⁷⁵¹ BARRÓN GARCÍA (1998), p. 110.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

acaecido en el monasterio del Monte Celio y recogido por don Pedro de Rivadeneira en su *Flos Sanctorum*, el pontífice San Gregorio supo “que un monge [sic] que estaua [sic] muy enfermo, y casi para morir, tenia, escondidos tres ducados y, pareciéndole grauisimo [sic] delito, mandó al Prior del monasterio (que se llamava [sic] Precioso) que no permitiese que algun monge [sic] le visitase, no consolase para que sabiendo que en todo el convento era aborrecido, a lo menos a la hora de la muerte reconociese su culpa, y la llorase, y le salvase. Murió el monge [sic], y no quiso el santo que fuese enterrado con los demas, sino en vn muladar donde fue echado, y con el los tres ducados”. Este pasaje sigue: “al cabo de treinta días, apiadándose el santo Padre del anima de aquel pobrezillo [sic], mandó a Precioso, que por otros treinta días, sin saltar ninguno, dixese [sic] cada día misa por ella, y así lo hizo; y en el postrero de los treinta días aparecio el difunto a otro hermano suyo, y le reveló que hasta aquel dia habia estado purgando sus pecados en el purgatorio, y que iba entonces a la gloria por misericordia del Señor; lo qual [sic] se entendio que habia sido por las treinta misas que habia mandado decir San Gregorio por el; y de aquí se tomó la costumbre de decir treinta misas por los difuntos y de llamarlas las misas de San Gregorio”⁷⁵².

Las circunstancias arriba apuntadas permiten comprender la asidua representación de un tema que resume perfectamente el miedo hacia la muerte y la condenación existente en los últimos años de la Edad Media. Solo de esta manera pudiera entenderse que las misas de San Gregorio, compuestas por un *Cristo Varón de Dolores* que derrama su sangre redentora en pro de la salvación de la humanidad, aparezcan no solo en retablos del siglo XV integrados por pinturas sobre tabla⁷⁵³ o, incluso en programas pictóricos de época tardogótica ubicados en las capillas mayores de los templos, como así sucede en las iglesias parroquiales de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia) y de Santa María de Las Henestrosas (Cantabria)⁷⁵⁴, sino también en conjuntos pictóricos de carácter funerario. Como refrendo de la citada idea, convendría mencionar una tabla que, proveniente de la iglesia de San Esteban de Cuéllar,

⁷⁵² RIBADENEIRA (1623), primer parte, f. 245. El citado relato se basa en el Diálogo 40 del libro IV de San Gregorio.

⁷⁵³ Por ejemplo, la predela con escenas de la pasión de Cristo expuesta en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda. Vid. EXPOSICIÓN (1997a), pp. 211-212 (ficha redactada por Lacarra Ducay); CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 114-121.

⁷⁵⁴ BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 202 y 211; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 102-103 y 304.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁷⁵⁵. Si bien, dadas las diferentes descripciones que sobre su situación dieran tanto Quadrado como De la Torre Trassierra⁷⁵⁶, no se sabe con precisión su emplazamiento original en el marco del templo, el formato apuntado de la pintura, así como la articulación y las características del programa pictórico son factores que estimo sugerirían la originaria situación de la misma en el frente de un lucillo funerario. En efecto, en esta tabla, al margen de representarse la citada escena de la *Misa de San Gregorio* adaptada al formato apuntado del hipotético arcosolio, el autor reprodujo en un registro inferior a dos caballeros yacentes distinguidos con sus respectivas armaduras y concebidos como trasunto de los bultos funerarios que solían disponerse en la base de los arcosolios funerarios⁷⁵⁷. Por lo que a la escena de la *Misa de San Gregorio* se refiere, decir que su desarrollo hubo de amoldarse al formato apuntado del lucillo funerario, una circunstancia que también hubo de producirse a la hora de representarse dicho tema en el frente de uno de los lucillos recientemente encontrados en la catedral de Zamora. Fue, en efecto, en el marco de los trabajos de prospección endoscópica promovidos en 2010 por el cabildo catedralicio en seis arcosolios “repartidos entre la nave sur y en los laterales del coro para conocer qué escondían estos arcos tapiados”⁷⁵⁸, cuando se produjo el hallazgo, en la nave meridional de la catedral, del arcosolio sepulcral del abad don Alfonso García. Este, fallecido en 1409, encomendó ornamentar el frente del lucillo funerario con una consabida representación de la *Misa de San Gregorio*⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ FRANCO MATA (1999), pp. 563-571.

⁷⁵⁶ QUADRADO (1884), p. 704; DE LA TORRE TRASSIERRA (1894), p. 76

⁷⁵⁷ Un inscripción en caracteres góticos corre horizontalmente “cual línea de separación de las dos escenas, la inferior, con los dos caballeros y la superior con la representación de la *Misa de san Gregorio*. Dice así: “Aquí yazen [sic] los omrados [sic] de buena memoria juan velasques [sic] de cuellar cavallero [sic] y juan v[elasque]s [sic]” (FRANCO MATA (1999), p. 564). Por lo que a la identidad de los personajes se refiere, Franco Mata identifica a don Juan Velázquez de Cuéllar con el hijo nacido del matrimonio entre don Gutierre Velázquez de Cuéllar y doña Catalina Granza de Castro. Don Juan Velázquez de Cuéllar, quien fue contador mayor de Castilla o paje de la reina doña Catalina de Lancaster, fue el padre de otro Juan Velásquez (la autora no aporta su segundo apellido), quien también fue enterrado en la iglesia de San Esteban. En base a ello, y según Franco Mata, la tabla podría datarse a fines del siglo XV, entre 1492 y 1500. Vid. *idem*, pp. 564-565.

⁷⁵⁸ En el dominio que a continuación se indica, <http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2014/02/21/nuevo-lucillo-catedral-nuevo-lucillo/742272.html> (consultado el 03 de marzo de 2015), puede leerse la citada reseña extraída del artículo: “Un nuevo lucillo en la catedral” (*La Opinión de Zamora*, 21 de febrero de 2014).

⁷⁵⁹ En el dominio <http://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-descubren-lucillo-sepulcral-abad-alfonso-garcia-catedral-zamora-20120921134603.html> (consultado el 03 de marzo de 2015) puede consultarse la nota

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Amén de Cristo representado como *Varón de Dolores* y de la *Misa de San Gregorio*, el motivo iconográfico de la *Virgen de majestad*, así llamada por estar sentada sobre un sitial y por servir de trono del Niño Jesús, debió de alcanzar una extraordinaria fortuna en época tardogótica como así se desprende de su representación en el fondo del arcosolio funerario abierto en el tercer tramo del muro meridional de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93] y en el muro septentrional del primitivo pórtico de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275]. El citado motivo iconográfico, también protagonista del mural conservado en la panda oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 472], resulta, a mi juicio, adecuado en un contexto funerario, pues la Virgen María presenta a los difuntos plasmados como donantes al Niño Jesús, al Mesías en cuya figura cristalizaría la redención de la humanidad y, por ende, de los propios finados⁷⁶⁰. El carácter redentor se subraya en el conjunto mural de la iglesia de Palacios de Campos, una obra en la que el Niño Jesús agarra un pajarito mediante un fino cordel. El pájaro, privado de la libertad, sería la representación metafórica del alma humana capturada y signo del alma que vuela hasta que el hilo de la vida lo retiene al suelo, interpretaciones que parece pudieran referirse a la necesaria espera del sacrificio redentor de Cristo⁷⁶¹.

de prensa publicada titulada: “Descubren el lucillo sepulcral del abad Alfonso García en la catedral de Zamora” (*Europa Press*, 21 de septiembre de 2012). En este artículo se indica que “tras descubrir el arcosolio se encontró el bulto funerario, que se encontraba mutilado y con piezas rotas, además de una pintura en el fondo que representa una misa de San Gregorio, además de ángeles. El escudo del Cabildo y una inscripción del fondo”.

⁷⁶⁰ Los autores de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa se inclinaron por reproducir semejante variante, manteniéndose totalmente al margen de otras modalidades iconográficas marianas asiduamente representadas en el contexto funerario a lo largo de la Edad Media. En este punto, convendría, por ejemplo, señalar el tema de la *Coronación de la Virgen*, un episodio del que hay testimonios pictóricos que se remontan al siglo XIII. Al respecto, cabría apuntar su representación en las pinturas sobre tabla del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo († ca. 1295), procedentes de la ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos) y hoy conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, así como en las pinturas murales emplazadas en el fondo del lucillo que cobija los restos de don Alfonso Vidal († ca. 1288 ó 1299), deán de Ávila, en la catedral vieja de Salamanca (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 104 y 173). En dicho contexto, cabría también anotar el tema de la *Virgen de la Leche*, presente, por ejemplo, en el sepulcro de rey Juan II en la cartuja de Miraflores (GÓMEZ BÀRCENA (1988), p. 33) o en el sepulcro de un clérigo en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Santa Cruz de Campezo (Álava) (LAHOZ (1996), pp. 92-93). Aunque no se sabe con certeza, la inclusión del referido tema en un contexto funerario pudiera tener que ver con su condición de alimentadora de las almas. Vid. *idem*, p. 93.

⁷⁶¹ MARTENS (1994), p. 153. La presencia de la Virgen María con el Niño también se observa en sepulcros o en escultura gótica funeraria. A este respecto, cabría, por ejemplo, anotar dos sepulcros situados en la catedral

3.4.- Procesos que han propiciado la ruptura del binomio localización-funcionalidad en los conjuntos murales tardogóticos.

A la hora de abordar el estudio del apartado que aquí comienza conviene tener en cuenta que la comprensión de cualquier conjunto mural que se precie no solo depende del mayor o del menor deterioro de la superficie pictórica, pues en función de ello se podrá efectuar con mayor o menor garantía la lectura e interpretación del programa iconográfico plasmado⁷⁶², sino también y, a sabiendas de la estrecha vinculación existente entre la localización de una obra pictórica en cuestión y su función, del grado de preservación del binomio localización-funcionalidad. De estas circunstancias depende, en efecto, el mejor o el peor entendimiento de una manifestación pictórica cuya inherente condición al muro de los edificios considero que propició, frente a lo acontecido con la pintura sobre tabla, que quedará completamente ligada a la fábrica de los templos, al mismo tiempo que a su evolución y devenir histórico.

De las particularidades apuntadas bien pudiera entenderse que la pintura mural, debido a su estrecha relación con el paramento soporte sobre el que fue en origen concebida, quedara íntegramente supeditada a cualquier alteración estructural y estética que pudiera acometerse

de León y estudiados por Franco Mata. El primero, el sepulcro de don Juan Martínez de Othar, sito en el ala sur del claustro de la catedral leonesa, presenta en el fondo del arcosolio funerario una representación de la Virgen María con el Niño sosteniendo un pajarito. Esta variante iconográfica, presente, como ya he indicado, en el conjunto mural de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos, también se aprecia en el arcosolio de don Miguel Domínguez, arcediano de Triascatella. Vid. FRANCO MATA (1971), pp. 29 y 112-114.

⁷⁶² Al respecto, convendría hacer alusión a la existencia de deterioros o mutilaciones de la superficie pictórica que condicionan sobremanera la idónea lectura e interpretación del programa iconográfico representado. Entre las alteraciones que deben anotarse, cabe distinguir entre las patologías derivadas de la inherente condición de la obra pictórica al paramento y las patologías derivadas de la acción antrópica. En este punto, cabe señalar, por ejemplo, los deterioros ocasionados por la instalación de retablos muebles por delante de unos conjuntos pictóricos que quedan dañados por los anclajes de las máquinas retablísticas. Asimismo, el enjalbegado de las pinturas murales determina el piquetado de la película pictórica con el fin de garantizar el agarre de enlucidos posteriores, una práctica que, como se constata en el *San Cristóbal* ubicado en el paramento meridional de la iglesia parroquial de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 167], dificulta la adecuada lectura del repertorio pictórico. No hay que olvidar los graves perjuicios que en este respecto causan las mutilaciones propiciadas por la apertura de una ventana (a saber, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda [cat. 31, il. 331], pinturas murales del templo parroquial de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 355], pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 370] o pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol de Fuentearmegil [cat. 36, il. 386]), o las lagunas pictóricas ocasionadas por escorrentías de aguas derivadas de problemas en las techumbres (pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol de Fuentearmegil).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en los edificios en un momento determinado. Fue principalmente en época moderna, a tenor de las consideraciones que se desprenden de los conjuntos murales tardogóticos contenidos en este trabajo de investigación, cuando las fábricas templarias fueron objeto, al albur de la mayoritaria inclinación existente por adecuar la estética de los templos a la moda imperante de los siglos del renacimiento y del barroco, de prolijas reformas internas que incluyeron no solo la instalación de retablos muebles sino también el íntegro encalado de sus paramentos internos. Fueron las decisiones anotadas causantes de la cubrición de la gran mayoría de los conjuntos murales cuyo estudio me ocupa⁷⁶³, una práctica que, si bien asentada, acaso, en la mayoritaria concepción de la pintura mural como una manifestación pictórica pasada ya de moda⁷⁶⁴, estimo no solo ocasionó, como ya he anotado, ciertos daños en la capa pictórica de los conjuntos murales, sino que también contribuyó a olvidar el primitivo mensaje religioso que dichas obras pictóricas buscaban transmitir y, por ende, gran parte de la funcionalidad que la mentalidad y la piedad religiosa medieval confirió a estos conjuntos murales.

⁷⁶³ Por lo que a los conjuntos murales objeto de estudio se refiere, conviene distinguir entre aquellos conjuntos murales que quedaron ocultos por retablos muebles de aquellos que fueron cubiertos por encalados. Sin ánimo de repetir, pues a ello ya aludí en el apartado introductorio, al primer grupo pudieran adscribirse las pinturas murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 9], el mural de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de la localidad de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] o las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mojados [cat. 8, il. 86], mientras que en el segundo pudieran agruparse: las pinturas murales de la iglesia de San Esteban Prtomoártir de Amusquillo [cat. 3, il. 13], las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 92], las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de la localidad de Villalón de Campos [cat. 13, il. 134], las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 147], el programa pictórico de la iglesia parroquial de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, ils. 167-175], el conjunto mural del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir [cat. 16, ils. 176 y 185], el conjunto mural de la *Visitación* de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208], las pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 223], los murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de doña Urraca García de Tapia de la iglesia de San Esteban de Cuéllar [cat. 21, il. 232], las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, ils. 258-264], las pinturas murales del interior y del pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27 y 28, ils. 281 y 282; 293], las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 343], el mural del tramo recto presbiterial y de la bóveda que cubre dicho espacio en el templo de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 352], las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 369], el conjunto mural de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, ils. 385-386], las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria [cat. 37, il. 400] o las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 417].

⁷⁶⁴ Fue semejante circunstancia la que estimo propició la cubrición de la gran mayoría de las obras pictóricas objeto de estudio, una práctica que también se registra en Gran Bretaña tras la reforma eclesíástica implantada por parte de Enrique VIII en el siglo XVI. Asimismo, muchas pinturas murales, en lugar de ocultarse, fueron modificadas con los consiguientes perjuicios que esto tiene para su comprensión. Vid. ROSEWELL (2008), pp. 211-224.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

A la citada circunstancia, responsable, acaso, junto al deseo de recuperar la desnudez de los paramentos internos y al precario estado de conservación que presentaba, de la completa destrucción del conjunto mural en origen representado en el extremo oriental del paramento meridional de la nave aneja adosada al costado sur de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir [cat. 16, il. 176], cabría añadir la existencia de conjuntos murales de época tardogótica cuya función primigenia queda trastocada en la actual concepción de los espacios en que se localizan. Al respecto, cabría, por ejemplo, advertir las pinturas murales sitas en las galerías porticadas y en los claustros de los templos, ámbitos que han perdido la función funeraria que otorgaría sentido a la gran mayoría de los murales representados en el interior de ambos miembros arquitectónicos. En este punto, y amén de las pinturas murales del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 345], resulta, a mi parecer, llamativo el caso de las pinturas murales conservadas en el primitivo pórtico de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 34, il. 234], pues el programa pictórico habría de entenderse en el marco de la antigua función de dicho espacio como pórtico y no como posterior sacristía⁷⁶⁵. Asimismo, convendría también mencionar la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, una dependencia que conserva un interesante conjunto mural en el frente de un arco abierto en el paramento oriental [cat. 12, il. 124]. Este, atendiendo a lo ya señalado con ocasión de las pinturas murales del antiguo pórtico del templo de Martín Muñoz de las Posadas, habría de comprenderse en el marco de la primitiva función de dicha estancia como capilla particular y no como actual depósito de esculturas y pinturas del Museo catedralicio y diocesano de la catedral de Valladolid. En este contexto considero que también habría que hacer alusión a la capilla del Cristo del Buen Consejo del templo de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda, una estancia que se ha convertido en un espacio anejo del Museo Arte Sacro localizado en dicho recinto religioso [cat. 31, il. 331].

A diferencia de lo ocurrido con las capillas de Santa Bárbara de la primitiva colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid y del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda, el cambio de uso experimentado por una estancia en concreto

⁷⁶⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 109.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

puede ser resultado de alteraciones estructurales acometidas en los templos tiempo después de la realización de los conjuntos murales. Semejante circunstancia, causante también de la descontextualización de cualquier conjunto mural que precie, se observa, por ejemplo, en la “capilla románica” de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel. El referido miembro arquitectónico, concebido como capilla mayor de la iglesia románica primigenia, quedó, en efecto, desplazado a un lugar secundario con ocasión de la construcción de la nueva fábrica en el siglo XVI. Este hecho propició que la capilla asumiera nuevas funciones, pues hizo las veces de sacristía hasta su conversión en baptisterio⁷⁶⁶, que considero no tienen relación alguna con el gran *Juicio final* que fuera representado en la bóveda de cascarón absidal [cat. 11, il. 113]. Dicha composición, como ya apunté en la ficha correspondiente del catálogo, solo podría comprenderse considerando la primitiva funcionalidad de “la capilla románica” como capilla mayor de la fábrica templaria⁷⁶⁷.

Con todo y, a excepción del templo de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, cabría advertir que la mayor parte de los conjuntos murales tardogóticos ubicados en las capillas mayores de los edificios y hallados, en su mayoría, tras el ensamblaje de retablos muebles instalados en época posterior⁷⁶⁸, son los que considero conservan, como a continuación precisaré, una mejor conexión entre los conceptos localización-funcionalidad. En efecto y, a diferencia de aquellos conjuntos murales afectados por las circunstancias anteriormente apuntadas, cabría

⁷⁶⁶ Como ya anoté en la ficha correspondiente a la iglesia de San Miguel de Reoyo, en las cuentas de fábrica del año 1761 se recogen “dos mil doscientos ochenta y cuatro reales que tuvo de costa la obra de la sacristía vieja en donde se puso la pila bautismal...”. Vid. ADVa. Caja 3. Cuentas de fábrica 1670-1821. Libro de cuentas de fábrica 1708-1821 (s.n.).

⁷⁶⁷ Dicho emplazamiento, como ya anoté en la ficha correspondiente, no sería nada extraño, pues en la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo y en la catedral vieja de Salamanca se representa el pasaje del *Juicio final* en la bóveda de cuarto de esfera absidal de las capillas mayores.

⁷⁶⁸ Por lo que a este aspecto se refiere, cabría distinguir, como ya anoté en el apartado introductorio, entre: los conjuntos murales tardogóticos encontrados tras un retablo mayor que bien fue desmontado o bien relegado a un ámbito secundario con el objeto de dejar a la vista el programa pictórico (a saber, las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17], de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, ils. 29 y 31], de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, ils. 54-55], de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, ils. 295-297]) y los conjuntos murales tardogóticos hallados tras un retablo mayor que se ha adelantado con respecto a su ubicación primitiva con el objeto de que el espectador pudiera contemplar ambas manifestaciones artísticas (las pinturas murales de la iglesia de Santiago del núcleo de Alcazarén [cat. 2, il. 9] y de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 243]). Por otro lado, como así sucedió en la iglesia parroquial de Santa María de Mojados, existen ejemplos en los que se decide no desmontar el retablo mayor dada su excelente calidad y la exigua condición técnica o mal estado de conservación del programa pictórico situado tras él.

LA PINTURA MURAL EN SU CONTEXTO: LOCALIZACIÓN Y DESARROLLO ICONOGRÁFICO DE LOS CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS.

señalar que la inmensa mayoría de los conjuntos murales dispuestos en las capillas mayores de los templos conservan gran parte de su sentido primigenio debido a la preservación de la función litúrgica que le fue conferida a estos ámbitos. La particularidad aquí referida estimo que ayuda a evitar la descontextualización de unas obras pictóricas que suelen presentar un programa iconográfico que sigue siendo bastante reconocible por parte de toda persona que ingrese en los templos: a la presencia de escenas relativas a la infancia de Jesucristo, como así se aprecia tanto en las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] como en el conjunto mural de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431], convendría añadir la representación de episodios concernientes a la hagiografía de imágenes sagradas bajo cuya protección se encuentran los templos. De este modo, cabría advertir las pinturas murales del templo de San Bartolomé de Fompedraza, lugar para el que se concibió un extenso repertorio iconográfico formado por los ciclos narrativos del *San Bartolomé*, *Santa Lucía* y *San Antonio Abad* [cat. 5, il. 31], las pinturas murales del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, compuestas algunos de los hitos más importantes de la vida del Precursor [cat. 6, il. 55], así como las pinturas murales del templo de Santa Marina de Sacramenia, donde aún se distinguen varios pasajes que remiten al ciclo narrativo de dicha santa [cat. 29, il. 306].

En otro orden de cosas, cabría anotar que el proceso de arranque de la película pictórica y su posterior traslado a otro soporte no solo es una maniobra agresiva que entraña notables riesgos para la integridad del programa pictórico sino que también es un procedimiento que, como ya adelanté en el apartado introductorio, considero conlleva la alteración del binomio localización-funcionalidad al verse el conjunto mural en cuestión sometido a un proceso de descontextualización cuyo grado estimo que está en estrecha relación con las características de la actuación desarrollada. Considerando, primeramente, las pinturas murales arrancadas del templo del convento de San Pablo de Peñafiel, cabe anotar que estas, extraídas en torno a 1940 con el propósito de garantizar su conservación, fueron, en efecto, trasladadas al por entonces Museo Arqueológico de Valladolid propiciando la completa descontextualización del programa pictórico representado en los murales: si bien su presencia en una institución museística garantiza su mejor conservación y difusión, la aproximación a su funcionalidad primigenia resulta extremadamente compleja dada su preservación en un ámbito para el que

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

no fueron concebidos⁷⁶⁹. Frente a lo acontecido con las pinturas murales provenientes del citado templo de San Pablo de Peñafiel, el proceso de arranque de los murales de la iglesia de San Juan de Mojados tuvo una pretensión y un resultado totalmente deferentes, pues fue ejecutado en el año 1992 con objeto de separar dos películas pictóricas que estaban unidas: sobre una primera, protagonizada por la mutilada efigie de un enorme *arcángel San Miguel alanceando al dragón*, se disponía, una segunda superficie en la que se reproducía el tema de la *Anunciación*⁷⁷⁰. Tras manifestarse los riesgos del referido proceso en la disgregación de la primera capa pictórica en múltiples fragmentos al realizarse su arranque (después se procedió a su restauración)⁷⁷¹, ambas superficies pictóricas, una vez concluido el pertinente proceso de consolidación y restauración en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales que la Junta de Castilla y León del término Simancas (Valladolid), fueron trasladadas a un nuevo soporte pictórico y llevadas nuevamente a la iglesia de San Juan de Mojados. Allí, en dos de las capillas laterales que se abren en el muro del Evangelio de la iglesia, pueden hoy contemplarse ambas obras pictóricas [cat. 7, ils. 79 y 80], pudiendo, por apreciarse, aunque se ignore su sentido primigenio, en el espacio para el fueron concebidas.

⁷⁶⁹ En el actual Museo de Valladolid se conservan las pinturas murales cuyo estudio me ocupa, encontradas en el interior del actual nicho de la Virgen de Fátima abierto en el paramento meridional de la iglesia [cat. 10, il. 103], así como otros conjuntos murales de cronología anterior. A la mutilada representación de un ángel, cabe señalar los dos murales de estilo gótico lineal que fueron estudiados por parte de Gutiérrez Baños: el mural de *Santa María Magdalena*, de ca. 1360-ca. 1380, y el mural del *Juicio final* de semejante horizonte cronológico (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 130-137). El referido proceso de arranque aparece detallado en: el “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid.

⁷⁷⁰ La superposición de películas pictóricas también se aprecia en otros murales con fines distintos: al proceso de actualización iconográfica que se observa en las pinturas murales del templo de Santiago de Alcazarén o en la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar, donde se superponen dos escenas concernientes al *Martirio de San Sebastián* y, al menos, dos efigies de *San Cristóbal* [cat. 20, il. 223], habría que añadir la actualización del programa pictórico mediante la adición de las armas correspondientes al linaje que tenía la potestad sobre el núcleo, como así sucede en las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 413].

⁷⁷¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 113. El autor consultó las pertinentes memorias de restauración para documentarse sobre el proceso de actuación: la “Memoria final de restauración de la pintura mural de San Miguel. Iglesia de San Juan. Mojados (Valladolid)” y el “Proyecto de la fase final de restauración de la pintura mural de San Miguel. Iglesia de San Juan. Mojados (Valladolid)”, ambas conservadas en el Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, CL-118. Por otro lado, por lo que al mural de la *Anunciación* se refiere, convendría señalar el “Informe histórico-artístico de las pinturas murales “La Anunciación” y “San Miguel”. Iglesia de San Juan de Mojados-Valladolid”, así como el “Informe Final. Pintura mural de la Anunciación. Mojados (Valladolid)”, ambos custodiados en el © Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León.

**4.- CATÁLOGO DE PINTURAS
MURALES**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

**4.1.- CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
VALLADOLID.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

1.- AGUILAR DE CAMPOS. Pinturas murales
de la iglesia de San Andrés.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Aguilar de Campos, localizado a 61 kilómetros al noroeste de la capital vallisoletana, se asienta en la denominada comarca de Tierra de Campos, de cuya capital, la localidad de Medina de Rioseco, no dista más que 19 kilómetros.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 1-6).

- **Localización:** Se sitúa en el extremo oriental de la nave central (en el lado del Evangelio), concretamente, en el tramo de superficie muraria existente entre el arco que comunica el tramo más oriental de la nave central con la capilla abierta en el costado del Evangelio y la pilastra que define el arco de embocadura a la capilla mayor.

- **Temas:** *San Cristóbal*.

- **Fecha de descubrimiento:** A comienzos de la década de los 80 de la pasada centuria, en el marco de la intervención desarrollada por entonces.

- **Fecha de tratamiento y restauración:** A comienzos de la presente centuria.

- **Técnica:** Pintura mural con la técnica del temple.

- **Estilo:** Gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Segunda mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El deplorable estado de conservación de la capa pictórica no ha podido ser paliado por una intervención que se ha limitado a la limpieza y a la consolidación de los restos pictóricos existentes.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La fortuna alcanzada por Aguilar de Campos durante la Alta Edad Media enraíza en las prebendas obtenidas desde su condición como villa real (bajo la referida nomenclatura fue fundada por el monarca Alfonso VIII en el año 1181), lo que cambiará con el nuevo marco jurídico establecido entre finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV⁷⁷². Aguilar de Campos, considerado como uno de los núcleos más importantes de la comarca de Tierra de Campos, abandonará la regia condición referida para convertirse en un núcleo subordinado a la autoridad nobiliaria, aquella por la que la población llegará a convertirse en señorío de los Lara para, después, y bajo el beneplácito de la dinastía Trastámara, pasar a pertenecer al distinguido linaje de los Enríquez⁷⁷³. Considerada como una de las familias nobiliarias más reconocidas e influyentes del panorama castellanoleonés de la época, los Enríquez iniciaron la forja de su extenso patrimonio territorial⁷⁷⁴ con la concesión del municipio de Aguilar de Campos a don Alfonso Enríquez (fue XXIV Almirante de Castilla y primero de la familia Enríquez) en 1389. Dicha donación la hizo efectiva el rey Juan I de Castilla⁷⁷⁵ merced al establecimiento de ciertas condiciones de cesión que sirvieron para definir la propiedad de los Enríquez sobre un término en el que la iglesia de San Andrés sirvió como “indiscutible elemento de propaganda y de proclamación del señorío”⁷⁷⁶.

Lejos de las interpretaciones que consideraban a don Fradrique Enriquez, quien fuera II Almirante de Castilla de la familia Enríquez entre 1426 y 1473, como principal promotor del templo de San Andrés a tenor de un privilegio por el que el monarca Juan II de Castilla le permitía dotar su fábrica con mil maravedís anuales⁷⁷⁷, existen pruebas heráldicas que

⁷⁷² MARTÍNEZ SOPENA (2002), p. 170.

⁷⁷³ *Idem*, pp. 170-175.

⁷⁷⁴ El extenso señorío de los Enríquez lo formarán Mansilla, Palenzuela, Rueda, Torrelobatón y Medina de Rioseco. Vid. DUQUE HERRERO/PÉREZ DE CASTRO (2004), p. 334.

⁷⁷⁵ El rey Juan I entregó a su primo Alfonso Enríquez “la nuestra villa de Aguilar de Campos, con su castillo y con todos sus terminos poblados y por poblar, y con todas las rentas y derechos que a nos pertescen en la dicha villa para que la aiades por juro de heredad”. Vid. MARTÍNEZ SOPENA (2002), pp. 176-177.

⁷⁷⁶ DUQUE HERRERO/PÉREZ DE CASTRO (2004), p. 334.

⁷⁷⁷ QUADRADO (1885), pp. 307-308, nota n.º 2 y ORTEGA RUBIO (1895), p. 167 mencionan la citada munificencia de la siguiente modo: “Sepades que el mayordomo de la iglesia de San Andrés me fizo relacion que el almirante D. Fadrique, seyendo suya la dicha villa, ovo dado y constituido para fábrica de la dicha iglesia mill maravedís en cada año y perpetuamente para siempre jamás”. Además, este dato ha llevado al error a las historiografía, pues Antonio Tovar confunde al protagonista del aquel documento, el Almirante

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

ratificarían a don Alfonso Enríquez y a su primera esposa, doña Juana de Mendoza y Ayala, como principales mecenas del templo de San Andrés⁷⁷⁸. En efecto, los emblemas heráldicos atestiguan la participación de ambos en un edificio que debió de iniciarse, como pronto y, a tenor de recientes aportaciones historiográficas, en 1405, pues el distintivo de los Enríquez lleva la bordura de anclas en alusión al título de Almirante concedido por el rey Enrique III a don Alfonso Enríquez ese mismo año⁷⁷⁹, y culminarse, al menos el cuerpo de naves, en 1431, año de la muerte de doña Juana⁷⁸⁰. En este año, que coincide la muerte tanto de doña Juana de Mendoza y Ayala como de doña Mariana de Córdoba y Ayala, primera esposa de don Fadrique Enriquez, acabaría el entronque entre los dos linajes Enríquez y Ayala (don Alfonso Enríquez había fallecido años antes). Seguidamente, en el año 1432 el II Almirante de Castilla del linaje Enríquez contrae matrimonio en segundas nupcias con doña Teresa de Quiñones, con lo que empezaría su acción de mecenazgo, dejando su impronta en el templo mediante la realización del coro en el que aparecen las armas de los Enríquez en unión con las de Quiñones⁷⁸¹.

Las intenciones constructivas de los Enríquez, linaje que abogó porque la iglesia de San Andrés funcionara como evidente instrumento propagandístico de sus inquietudes políticas y religiosas, confluyeron en un templo distinguido por la perfecta comunión de dos estilos arquitectónicos diferentes: por un lado, el estilo gótico empleado en la construcción de la cabecera de planta poligonal de cinco lados cubierta con bóveda de crucería (se articula en

Fadrique Enríquez, con aquel Fadrique que fuera hijo de Enrique II y Beatriz Ponce de León, así como Maestre de Santiago. Vid. TOVAR (1933), p. 22.

⁷⁷⁸ En la fábrica templaria campean los emblemas de los Enríquez (escudo mantelado, primero y segundo de gules con un castillo de oro y la manteladura de plata con un león rampante de gules. Bordura de oro cargada con ocho anclas), de los Mendoza (de sinople con una banda de gules con viroles de oro) y de los Ayala (campo de plata, dos lobos de sable puestos a palo y bordura de gules con ocho sotueres de oro), segundo apellido de Juana. Vid. PÉREZ DE CASTRO (2002), p. 242, notas nº 102-104.

⁷⁷⁹ Ante la concesión de este título Fernández de Oviedo añadió: “aqueste señor añadió por su rreal offiçio de Almirante una orla de áncoras azules en campo de oro”. Vid. FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1989), p. 106.

⁷⁸⁰ Semejante consideración vendría determinada por la sola presencia de los escudos de Enríquez, Ayala y Mendoza en el exterior de la iglesia, concretamente en los canes que sostienen tanto el alero de las naves laterales como de la central, y en el interior del templo: en la cabecera, ornando los capiteles de los pilares ochavados y en la clave de la bóveda de crucería, así como en el artesonado de la nave central. Vid. PÉREZ DE CASTRO (2002), pp. 246-246.

⁷⁸¹ El escudo de Quiñones es jaquelado de quince piezas, ocho de gules y siete con veros de azur y plata. Vid. *idem*, p. 248.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

una clave única de la que surgen siete nervios radiales que culminan en otros tantos pilares ochavados con capiteles heráldicos) y, por otro lado, el estilo mudéjar visible en el cuerpo de una iglesia estructurada en tres naves separadas por pilares cruciformes sobre los que voltean arcos de herradura apuntados. La primigenia volumetría del templo de San Andrés de Aguilar de Campos resultó trastocada en virtud de las alteraciones de las que fue objeto en el periodo barroco. Fue en esta época, en el siglo XVIII, cuando la armadura de madera que cubría la nave central quedó cubierta tras una bóveda de cañón con lunetos, cuando las naves colaterales fueron cubiertas por bóvedas de arista y cuando los paramentos internos fueron enjalbegados en su integridad⁷⁸². La estética derivada de la reforma barroca perduró casi intacta hasta principios de la década de los 80 de la pasada centuria, cuando la fábrica templaria quedó sujeta a una prolija intervención en la que se efectuaron “trabajos básicos para la conservación del edificio”⁷⁸³. La detención de dichas labores (ignoro las razones que propiciaron dicha interrupción) dejó a la iglesia de San Andrés en estado de semiabandono, permaneciendo así hasta su restauración acometida entre finales de la década de los 90 del siglo pasado e inicios de la centuria siguiente⁷⁸⁴. En dicha intervención, la cual respondió al encargo “realizado por la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural con fecha

⁷⁸² MARTÍN GONZÁLEZ (1970), pp. 66-67; CASTÁN LANASPA (1998), pp. 243-246; PÉREZ DE CASTRO (2002), pp. 249-254; DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2007), pp. 174-178.

⁷⁸³ Esta intervención restauró totalmente “las cubiertas del edificio, reconstruyendo las entonces hundidas de la sacristía y de la nave del Evangelio, derribó las bóvedas ruinosas de ladrillo que ocultaban las armaduras mudéjares y las arcadas del nivel superior de los muros que separan las naves, (...), restauró los paramentos interiores para recuperar elementos mutilados en la reforma del siglo XVIII, y también los exteriores ejecutando cornisas de ladrillo donde faltaban y rehaciendo las fábricas de mampostería con aparejo del llamado toledano, donde era preciso, cerrando los vanos abiertos en las fábricas que permitían el libre acceso al interior”.... Vid. HUMANES BUSTAMANTE (1990), p. 265-266 y “Restauración de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos (Valladolid), Marzo 1999”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-400.

⁷⁸⁴ A la intervención ejecutada a comienzos de los años 80 del siglo pasado, habría que añadir una segunda (“Restauración de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos...”) a finales de los años 90 de la pasada centuria “que permitiera reabrir el templo y culminar la recuperación de elementos fundamentales del edificio, como la armadura mudéjar de la nave central, cuya restauración devolverá a todos esta antigua iglesia...”. La restauración acometida en esta fase y, dirigida por el arquitecto José Ramón Duralde, prosiguió a inicios de la presente centuria. Vid. “Memoria final de obras. Restauración 2ª fase de la iglesia de San Andrés en Aguilar de Campos (Valladolid), diciembre 2002”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla. Caja VA-400.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

ocho de noviembre de 1998”⁷⁸⁵, se tuvieron en consideración las fichas de diagnóstico y la propuesta de intervención que le fue encargada al arquitecto don Juan Ramón Duralde con anterioridad. En ella, el arquitecto sintetizó “al máximo todas las circunstancias a tener en cuenta en relación con la restauración de este edificio gótico-mudéjar (...), cuyo interés arquitectónico lo hace acreedor de un esfuerzo para concluir el proceso interrumpido hace tantos años”⁷⁸⁶.

En las fichas de diagnóstico antes aludidas, el arquitecto José Ramón Duralde señala, de modo escueto, la necesidad de restaurar el mural que, ubicado en el extremo oriental de la nave central (en el lateral del Evangelio)⁷⁸⁷, representa un monumental *San Cristóbal* (**il. 1**). Esta recomendación, cimentada en el deplorable estado de conservación de un mural cuyo hallazgo, en el marco de la intervención acometida a principios de la década de los 80 de la centuria pasada, no vino, sin embargo, aparejado del pertinente proceso de consolidación y restauración, también viene reseñada en el proyecto de “Restauración de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos (Valladolid)” escrito en el mes de marzo del año 1999: “La pintura mural de carácter popular que representa a S. Cristóbal, en el presbiterio, precisa una intervención para garantizar su conservación”⁷⁸⁸. Con todo, la insistencia del arquitecto don José Ramón Duralde por recuperar el mural cristalizó en 2002 cuando, en el marco de la segunda fase de restauración de la iglesia, la empresa Restaurolid Ibérica S.L. emprendió su consolidación y limpieza⁷⁸⁹. Dicha actuación garantizó la preservación de un conjunto

⁷⁸⁵ “Restauración de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos (Valladolid), Marzo 1999”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla, Caja VA-400.

⁷⁸⁶ “Iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos de Valladolid. Información básica para su restauración. Fichas de diagnóstico y propuesta de actuación. Agosto de 1998”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla. Caja VA-400.

⁷⁸⁷ El mural discurre entre el arco que comunica el tramo más oriental de la nave central con la capilla abierta en el costado del Evangelio y la pilastra que define el arco de embocadura a la capilla mayor.

⁷⁸⁸ “Restauración de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos (Valladolid), Marzo 1999”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla, Caja VA-400.

⁷⁸⁹ El equipo de Restaurolid Ibérica S.L. acometió semejante intervención una vez culminado el proceso de delimitación de la superficie pictórica (antes del mismo apenas se intuía el *San Cristóbal*), una ardua tarea en la que “se pensaba iba a emerger una pintura, sino de cierta calidad, si por lo menos, legible y con una continuación de líneas. Cuando las imágenes que surgieron estaban en las mismas condiciones que se encontraba lo ya existente hubo una gran decepción por parte de nuestro equipo de restauración”. Vid. “Descubrimiento de pintura mural en la nave, lado del Evangelio. San Cristóbal. Memoria final de obras. Restauración 2ª fase de la iglesia de San Andrés en Aguilar de Campos (Valladolid). Diciembre 2002”,

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mural estilística e iconográficamente difícil de concretar debido al fuerte grado de deterioro de la película pictórica. Esta, perjudicada por circunstancias de diversa índole, no favorece ni la lectura ni la interpretación de un programa pictórico en el que con alguna dificultad puede distinguirse la cabeza nimbada y la mitad superior del cuerpo de un monumental *San Cristóbal* cuya representación, a juzgar por los restos pictóricos conservados, se acomodaba a la variante iconográfica habitual (**il. 2**). En efecto, *San Cristóbal*, vestido con un holgado manto rojo y una amplia túnica de color negro a juzgar por los escasos restos de la misma conservados en el brazo derecho del santo, parece equilibrar el peso del Niño Jesús, quien descansaría sobre el hombro izquierdo del *San Cristóbal* a tenor de los restos conservados de su minúscula cabeza nimbada (**il. 3**)⁷⁹⁰, mediante el colosal bastón que, sostenido con su mano derecha, le permitiría vadear el río que, a buen seguro, se reproduciría en la parte de película pictórica arruinada⁷⁹¹. El lugar que el Niño Jesús ocupa en la composición pudiera también cimentarse en el giro de la cabeza de *San Cristóbal* hacia el lugar donde aquel se encontraría.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un conjunto mural del que no puede certificarse la primigenia inclusión de motivos iconográficos complementarios al sentido tradicionalmente asignado por la religiosidad popular⁷⁹². En efecto, los fieles solían

Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla, Caja VA-400. La referida intervención permitió certificar la completa ruina de la mitad inferior de la composición (tampoco se ha conservado elemento de ambientación alguno), así como la sola conservación de la cabeza y de la mitad superior del cuerpo del *San Cristóbal*.

⁷⁹⁰ El Niño Jesús, con arreglo al tipo iconográfico habitual, aparece, de igual forma que en el *San Cristóbal* que fuera representado en el muro meridional de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 169], bendiciendo con su mano derecha y, acaso, como suele ser también frecuente, con un pequeño orbe en la mano izquierda.

⁷⁹¹ La posición descrita se asemeja a la que adoptan los *San Cristóbal* representados en la tabla conservada en la iglesia de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, o en el paramento sur de la iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de finales del siglo XIV (**il. 4**) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97 y 244-245). Ya en el siglo XV, pueden anotarse los *San Cristóbal* situados en el muro meridional de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490 (**il. 5**) (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309), en el paramento septentrional de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 261] o en uno de los pilares de la iglesia parroquial de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 170]. Con todo, los exiguos restos que del bastón se conservan impiden identificar la naturaleza de una vara que, acaso, y a juzgar por como fue representada en otras composiciones de semejante temática, tendría la forma de un tronco de palmera o de árbol.

⁷⁹² Me refiero al ermitaño con la linterna (simbolizaría la luz de la buena doctrina y la fe que le guió), que aparece en el mural del templo de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 263], o a la rueda de molino (haría

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

invocar a *San Cristóbal* a fin de evitar la muerte súbita y prevenir posibles problemas en los peligrosos caminos de entonces. Dichos requerimientos piadosos propiciaron la plasmación de enormes efigies del santo frente a las entradas de los edificios o en sus cercanías⁷⁹³, una ubicación que, sin embargo, no se corresponde exactamente con la que ocupa en la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos. Lejos de situarse en un paramento frontero al acceso principal o, en su defecto, en un pilar frente a él, como sucede en la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 170], se ubica en un muro próximo al presbiterio, siendo necesario acceder por la puerta (hoy cegada) abierta en el paramento meridional del templo para poder discernir su magna figura (la visión que se tiene desde el acceso oriental impediría observarla, a la vez que requeriría transitar por la nave central hasta llegar a un punto adecuado para ello). Aun así, la inmediata visión que se supone distingue a cualquier efigie del santo que se precie no sería posible dado el bosque de pilares que obstaculizan la observación y la distancia que media entre ambos hitos, factores ambos que exigirían a toda persona que también accediera al templo por la puerta meridional a internarse en el mismo para advertir con ciertas garantías su efigie.

No existe reseña bibliográfica alguna que refiera al mural cuyo estudio me ocupa, un inexistente panorama textual que, sin embargo, no se hace extensivo al campo documental, pues existen, aunque escuetas, referencias al mural tanto en el proyecto de “Restauración de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos (Valladolid)” como en la “Memoria final de obras de la segunda fase de restauración de la iglesia de San Andrés en Aguilar de Campos (Valladolid)”. Dicho informe recoge la intervención de la empresa Restaurolid Ibérica S.L. sobre un mural del que apenas trata algunos aspectos sobre la iconografía del santo y sobre el proceso de restauración, mostrándose, en cambio, ajeno a cualquier interpretación acerca del estilo y horizonte temporal del mismo. Es cierto que la ausencia de apreciación alguna sobre ambos puntos pudiera deberse al pésimo estado de conservación de un mural del que, no es menos cierto, todavía puede discernirse la naturalista posición de la cabeza del *San Cristóbal* a fin de establecerse un estrecho diálogo entre el propio santo y el Niño Jesús. El

alusión al contrapeso y al lastre de la humildad) que soportan en su brazo izquierdo los *San Cristóbal* de las iglesias de San Marcos de Salamanca o de San Martín de Rejas de San Esteban (il. 6).

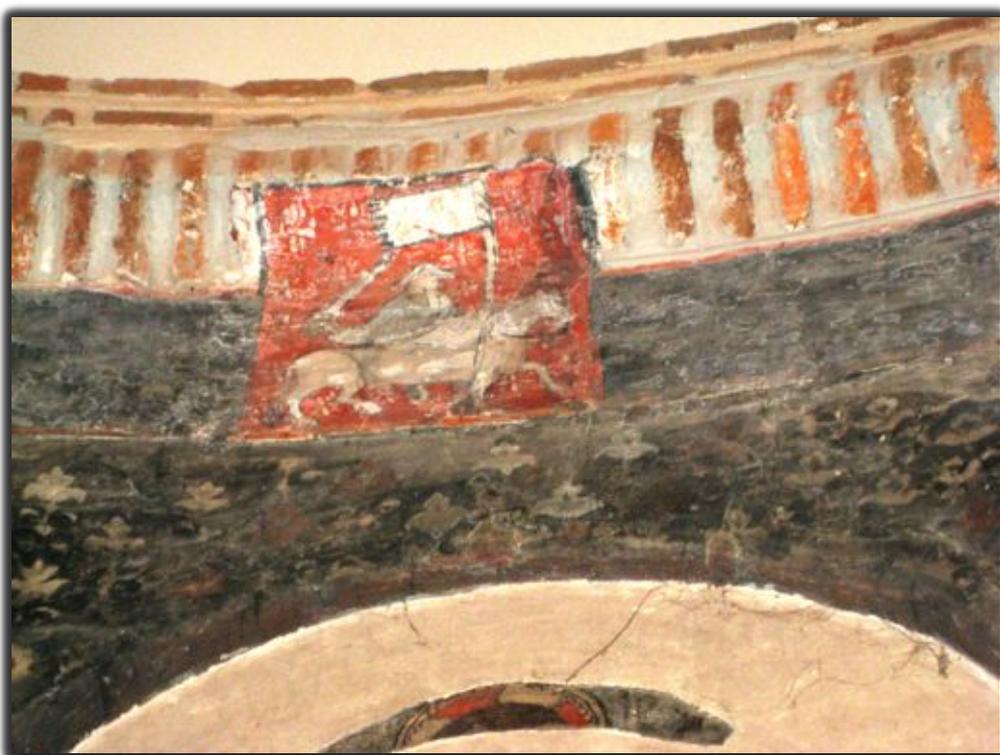
⁷⁹³ MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 296-297.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

recurso pictórico citado no es baladí, pues teniendo presente el mayor estatismo gestual con que fueron concebidas otras efigies de *San Cristóbal*, como la representada en la tabla de la iglesia de Santa María del Mercado de León o la reproducida en el muro meridional de la iglesia de Santa María la Real de Nieva, contribuiría a enmarcar la efigie objeto de estudio en época tardogótica. Esta catalogación, fundada también en el horizonte cronológico de la iglesia, cuya evolución constructiva retrasaría la ejecución del mural tras la conclusión del edificio en la década de los años 30 del siglo XV, pudiera llevarse, a juzgar por el particular tratamiento de la cabeza o por el realismo que se intuye en los pliegues de la túnica roja del *San Cristóbal*, a la segunda mitad del siglo XV, acaso, próxima a propuestas pictóricas afines al estilo gótico hispanoflamenco.

2.- ALCAZARÉN. Representación de *Santiago*
en la batalla de Clavijo de la iglesia de Santiago.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** La población de Alcazarén, apenas a 37 kilómetros al sureste de la capital vallisoletana, se localiza en la comarca de Tierra de Pinares, próxima a los núcleos también vallisoletanos de Olmedo y de Íscar.

2. Datos sobre el conjunto mural (il. 7-11).

- **Localización:** Aunque la iglesia de Santiago de Alcazarén cuenta con un extenso mural que abarca la superficie muraria correspondiente al semicilindro absidal, será objeto de mi estudio el motivo iconográfico sito sobre el friso de ladrillos en esquinilla y la banda ornada mediante ladrillos recortados en nacela que rematan el ya señalado semicilindro absidal.

- **Temas:** Se trata de una diminuta representación de *Santiago en la batalla de Clavijo*.

- **Fecha de descubrimiento:** Del conjunto mural de la iglesia de Santiago de Alcazarén ya había constancia en el año 1978, produciéndose su íntegro descubrimiento en el año 1986, una vez desmontada la máquina retablística que lo ocultaba.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** No se precisa en la memoria de intervención.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional inicial.

- **Cronología:** Primer tercio del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** La pequeña efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo* cuenta con notables pérdidas de materia pictórica que impiden concretar el motivo representado en el estandarte o el rostro del propio santo.

- **Bibliografía:** HERRERO MARCOS (1997), p. 70; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 90 (ficha redactada por Domínguez Casas); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 16-17.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La localidad de Alcazarén, sufragánea de la circunscripción eclesiástica segoviana en la Edad Media y hoy en día dependiente de la diócesis vallisoletana, cuenta con las ruinas del templo de San Pedro, que apenas conserva más que el ábside semicircular y el tramo recto presbiterial de su primigenia cabecera⁷⁹⁴, y el ábside de la originaria fábrica mudéjar de la iglesia de Santiago como muestra de dos edificios integrantes del denominado foco mudéjar vallisoletano. Por lo que a la iglesia de Santiago se refiere, esta, enclavada en el centro del casco urbano del término, tendría sus orígenes constructivos en la segunda mitad del siglo XIII, aun cuando el único elemento que lo confirme, a resultas de las múltiples alteraciones de las que fue objeto la iglesia en época barroca, sea el primitivo ábside mudéjar precedido por un tramo recto presbiterial. Fue en este instante, en época barroca, cuando la originaria fábrica templaria fue trastocada en un proceso que tuvo a bien sustituir el antiguo cuerpo de la iglesia por uno de tres naves cubiertas con bóveda de cañón con lunetos (la nave central) y con bóvedas de artista (las dos laterales)⁷⁹⁵. El mencionado proceso de engrandecimiento, desarrollado en términos similares a lo ocurrido, por ejemplo, en la iglesia de Santa María de Mojados, donde la originaria cabecera mudéjar mantuvo también su primigenia función litúrgica, se completó con la instalación de un retablo mayor de enormes proporciones que focalizó la visión de la cabecera⁷⁹⁶. Dichas actuaciones reformistas despojaron parcialmente a la citada iglesia de Santiago de la imagen medieval primitiva, aquella que, sin embargo, continúa evocando la cabecera merced al desmontaje del gran retablo mayor con ocasión de

⁷⁹⁴ La iglesia de San Pedro de Alcazarén contaba con interesantes pinturas murales en el hemicycle absidal destruidas a consecuencia de décadas de exposición a la intemperie. Dadas a conocer por ANTÓN (1924), pp. 5-6 y estudiadas por POST (1930), vol. II, pp. 149-150, fig. 131 y, más recientemente, por GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 10-13 a partir de fotografías conservadas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, las pinturas murales representaban un apostolado del que el citado Gutiérrez Baños identificó, merced a la representación de sus atributos específicos, a *San Bartolomé*, *San Andrés*, *San Pedro* y *San Pablo*. Estos dos últimos flanquearían el vano central en el que debió de situarse un *Cristo juez* acompañado por los intercesores y por los apóstoles como asesores del juicio. Objeto de disquisiciones en torno a su cronología, Gutiérrez Baños considera las pinturas murales serían coetáneas a las de la iglesia de Santiago de Alcazarén, al estimar su realización en el tránsito del siglo XIV al XV.

⁷⁹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 71; BRASAS EGIDO (1977), p. 16.

⁷⁹⁶ “Retablo mayor dedicado a Santiago apóstol, representado en la hornacina central según la advocación de “matamoros” en la batalla de Clavijo. Consta de dos cuerpos y ático...”. (BRASAS EGIDO (1977), pp. 17-18). Su ejecución se produjo, según MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 72, en el último cuarto del siglo XVI.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

los trabajos de restauración emprendidas a mediados de los años 80 del siglo pasado⁷⁹⁷. Las actuaciones entonces acometidas dejaron a la vista la parte interna de la fábrica mudéjar, a la vez que desentrañaron el conjunto mural (se sabía de su existencia desde 1978)⁷⁹⁸ que se desarrolla por el hemiciclo absidal, entre el elevado basamento que sirve de fundamento del ábside y un remate constituido por un friso de ladrillos en esquinilla y una banda decorada mediante ladrillos recortados en nacela (**ils. 7-9**).

Fue en el marco de su hallazgo cuando dicho conjunto mural, que durante siglos había permanecido cubierto por una gruesa capa de encalado y por el ya citado retablo mayor⁷⁹⁹, quedó sujeto a un prolijo proceso de restauración acometido por la empresa Restaura 20 en 1986⁸⁰⁰. Este proceso, que logró conciliar en un mismo espacio la estructura retablística y las pinturas murales ahora descubiertas, también consiguió garantizar la integridad de una manifestación pictórica caracterizada por su particular desarrollo en el semicilindro absidal. En efecto y, de la misma forma que ocurriera en otros edificios construidos con arreglo a convenciones estructurales mudéjares (a saber, las iglesias de Santa María de Mojados, de San Pedro del Olmo de Toro o la destruida de San Pedro de Alcazarén), los distintos arcos ciegos que recorren el paramento interno del semicilindro absidal de Santiago de Alcazarén se convierten en elementos articuladores del programa pictórico representado. De la misma forma que ocurriera en los ejemplos ya referidos, cada uno de los arcos ciegos que, en dos registros, articulan el semicilindro absidal de la iglesia de Santiago de Alcazarén albergan, a excepción de los arcos centrales pertenecientes a los cuerpos superior e inferior, un grupo de figuras sacras representadas de cuerpo entero. Las citadas figuras representarían, según Gutiérrez Baños, la *Crucifixión*, en el registro superior, así como el tema del *Juicio final*, en

⁷⁹⁷ “Proyecto de restauración de la iglesia de Santiago de Alcazarén, Marzo 1985”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp. VA-21, Caja 92.

⁷⁹⁸ “Informe final de pinturas murales”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp. VA-21, Caja 5215

⁷⁹⁹ Según se desprende del “Informe final de pinturas murales”, en el momento de su descubrimiento la parte central del programa pictórico se encontraba oculta por el citado retablo mayor, pero los flancos laterales de la obra pictórica se encontraban “recubiertos por numerosas capas de cal, siendo la última de ellas una imitación de piedra”. Una vez concluida la restauración del conjunto mural, se adelantó el retablo mayor con respecto su posición originaria para facilitar la contemplación de las pinturas murales.

⁸⁰⁰ “Informe final de pinturas murales”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exped. VA-21, Caja 5215

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el registro inferior, y se complementarían con un retablo mueble del que solo ha quedado la huella. Gutiérrez Baños data estas pinturas, que estima dentro del estilo gótico lineal tardío, ca. 1400⁸⁰¹, una época en la que se produce la disolución de la pintura de estilo gótico lineal y la inserción de propuestas pictóricas afines a un estilo gótico internacional inicial.

El programa iconográfico descrito se completa con una diminuta efigie de *Santiago en la batalla de Calvijo* (il. 10) representada sobre el friso de ladrillos en esquinilla y la banda decorada mediante ladrillos recortados en nacela que rematan el ya señalado semicilindro absidal. La referida figura, ubicada en un pequeño recuadro de fondo rojo y representada con arreglo al tipo iconográfico tradicional, el mismo por el que *Santiago*, montado sobre un caballo blanco y vestido con un manto y sombrero ornamentado con una venera, blande una espada con su mano derecha al tiempo que sujeta y enarbola un estandarte con su mano izquierda⁸⁰², considero que pudo ejecutarse con el fin de ilustrar la advocación del templo, eligiendo para tal propósito una variante iconográfica diferente a la del *Santiago peregrino* representado en el segundo registro de arquerías.

La escasa dimensión e importancia del mencionado motivo iconográfico en el marco del programa pictórico global estimo que ha tenido su refrendo en las breves reseñas sobre el mismo contenidas tanto en la memoria de restauración como en las fuentes bibliográficas elaboradas sobre dicho mural⁸⁰³, un escaso panorama documental y bibliográfico que, sin embargo, no fue óbice para que se llegara a estimar su posterior ejecución con respecto a la del amplio mural que se extiende por el hemiciclo absidal de la iglesia de Santiago. De ser cierta la citada interpretación, contemplada en la memoria de restauración y secundada por parte de Gutiérrez Baños⁸⁰⁴, la diminuta representación de *Santiago en la batalla de Clavijo*

⁸⁰¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 13-17.

⁸⁰² La representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* con presupuestos iconográficos semejantes se da en conjuntos murales del siglo XIV, como en las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban (il. 11), una obra que GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 139-142 catalogara a finales del siglo XIV, así como del siglo XV, centuria a la que considero correspondería, al margen del fragmento pictórico objeto de estudio, el *Santiago en la batalla de Clavijo* conservado en el pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, en el paramento sito a la izquierda del acceso principal [cat. 28, il. 293].

⁸⁰³ HERRERO MARCOS (1997), p. 70; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 90 (texto redactado por Domínguez Casas); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 16-17.

⁸⁰⁴ “Informe final de pinturas murales”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp. VA-21, Caja 5215; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 16-17.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

debió de ejecutarse algún tiempo después de 1400, una acotación cronológica que pudiera sustentarse en la decoración floral que todavía se distingue en la superficie roja sobre la que se recorta dicha efigie. Dicho motivo, análogo al existente en las pinturas murales de Santa Clara de Salamanca, fue habitual en los conjuntos murales de las primeras décadas del siglo XV (a saber, las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mojados o de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia), pudiendo, por ende, ubicarse la realización de dicha efigie en la órbita del estilo gótico internacional inicial.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

3.- AMUSQUILLO. Pinturas murales de la
iglesia de San Esteban Protomártir.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo poblacional de Amusquillo, sito a 40 kilómetros al este de la capital vallisoletana, se ubica en la comarca del valle del Esgueva, cercano a las términos también citados en el presente trabajo, dada la conservación de conjuntos murales en sus templos, de Villanueva de los Infantes y de Villarmentero de Esgueva.

2. Datos sobre el conjunto mural (il. 12-16).

- **Localización:** Se localiza en el paramento meridional de la capilla mayor, por encima de dos arcosolios allí abiertos.

- **Temas:** De acuerdo a un orden de lectura concreto, de izquierda a derecha, el mural cuyo estudio me ocupa contiene una figura sacra (acaso *San Esteban* al ser el santo titular de la iglesia), el grupo sagrado de la Virgen María con el Niño Jesús y una representación de *San Miguel arcángel alanceando al dragón*.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo en el marco de la campaña de desencalado de la capilla mayor, desarrollada entre marzo de 1996 y terminada en julio de 1997.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Gótico internacional.

- **Cronología:** Primera mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Afectado por patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, el conjunto mural muestra un deplorable y acusado deterioro a tenor de la notable pérdida de materia pictórica de la que ha sido objeto.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El término vallisoletano de Amusquillo, antaño adscrito al señorío de los vizcondes de Valoria⁸⁰⁵, título detentado por la familia más prestigiosa y acaudalada del vecino núcleo de Valoria la Buena, fue sufragáneo de la sede palentina previa integración en la demarcación episcopal vallisoletana. El edificio, construido en la cima de un promontorio desde el que se tiene una magnífica vista del territorio circundante, parece que tiene sus orígenes en el siglo XIII, aun cuando los únicos componentes que a día de hoy lo confirman, a consecuencia de las alteraciones de las que fue objeto en época barroca, sean la sencilla portada abierta en su costado meridional y, en especial, la tosca fábrica gótica de su cabecera. La capilla única y plana que forma la cabecera se cierra con una bóveda de dos nervios cruceros que enjarjan directamente en el paramento⁸⁰⁶.

Fue en época barroca, cuando la iglesia de San Esteban Protomártir, estructurada en una sola nave (a buen seguro con una cubierta lígnea) rematada en una capilla única y plana que muestra tímidos balbuceos góticos en su cubierta, fue modificada en un proceso que tuvo a bien sustituir el primitivo cuerpo de la iglesia por una nave cubierta con bóvedas de arista decoradas con motivos en yesería (siglo XVIII) y una segunda nave aneja abierta en el lado del Evangelio⁸⁰⁷. Estas actuaciones reformistas despojaron, en parte, al templo de la estética medieval primigenia, aquella que, sin embargo, sigue evocando la cabecera tras retirarse el revoco que cubría sus paramentos internos. Hasta su total supresión, acaecida en la última restauración del edificio⁸⁰⁸, el enjalbegado no permitía advertir los dos arcosolios abiertos

⁸⁰⁵ Según BLANCO GIMENO (2007), pp. 95-99, Don Diego González Franco de Toledo, I señor de Valoria la Buena (1434-1460), comenzó la forja de un extenso señorío integrado por posesiones antaño adscritas a la orden de Calatrava, entre ellas, *Hamusco de Valdesgueva* (Amusquillo). La incorporación de Amusquillo en el señorío de los vizcondes de Valoria la Buena quedaría refrendada en la siguiente referencia recogida por ORTEGA RUBIO (1895), pp. 227-228: “Á la entrada de la población se veía hasta el año de 1833, en que fué destruido, un rollo, del cual sólo se conservan algunas señales. En dicho rollo se destacaba un gallo de hierro, y en una lápida se hallaban las armas de los vizcones de Valoria, con una inscripción que indicaba el señorío”.

⁸⁰⁶ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 75; CUBERO GARROTE (2006), p. 121. El volumen correspondiente del *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid* (URREA FERNÁNDEZ (2003), p. 13) obvia los componentes estructurales que sitúan los orígenes constructivos de la iglesia en el siglo XIII, fijando el horizonte temporal de la misma en el siglo XVII.

⁸⁰⁷ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 75.

⁸⁰⁸ Según noticia recogida en *El Norte de Castilla* del 14 de octubre de 1995, la Junta de Castilla y León proyectó restaurar la iglesia de Amusquillo, propósito para el que anunció la contratación de la obras el día 27. Las obras se iniciaron en marzo de 1996 y se terminaron en julio de 1997. Vid. RUIPÉREZ MORAGO (1998), pp. 6-7.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

mediante sendos arcos apuntados en el muro sur⁸⁰⁹, al tiempo que apreciar el fragmento de pintura mural que, por encima del arcosolio funerario situado a la derecha, discurre entre el arco de embocadura a la capilla mayor y un nicho hallado durante la restauración (il. 12). Los hitos estructurales mencionados delimitan, como también lo logra el ancho marco que encierra la composición por tres de sus cuatro flancos (no se conserva vestigio alguno del borde inferior), una obra iconográfica y estilísticamente difícil de concretar debido al grado de deterioro de la superficie pictórica (il. 13). Esta, dañada por sucesivas intervenciones⁸¹⁰, no favorece la lectura y la interpretación de un mural en el que con alguna dificultad puede distinguirse, en el centro, la efigie sedente y nimbada de la Virgen María con arreglo al tipo iconográfico de la *Virgen de Majestad*⁸¹¹ (il. 14) al aparecer sentada sobre un amplio bancal marrón (apenas el único componente que ha conservado parte de la policromía primigenia), del que tan solo se aprecia el asiento del mismo, y al servir de trono del Niño Jesús (solo se intuye su nimbo y cabeza, así como parte del brazo derecho de la Virgen María). Si bien los interrogantes iconográficos sobre el tema son numerosos, la descripción realizada presenta semejanzas con representaciones pertenecientes al siglo XIV, como las pinturas murales de la Capilla Dorada del Real convento de Santa Clara de Tordesillas⁸¹², y del siglo XV, como los murales de las iglesias de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93], así como de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275]. En ellos, al margen de las semejanzas advertidas, se intuye, en los dos últimos especialmente, su concepción dentro de un contexto funerario al incluirse la esfera terrenal personificada en los donantes, un universo del que, sin embargo, no hay constancia alguna

⁸⁰⁹ El material fotográfico que acompaña al expediente alusivo al “Desmontaje, traslado y almacenamiento del retablo mayor de la iglesia parroquial de Amusquillo”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp. VA 197, Caja 5373, muestra la capilla mayor enjalbegada antes y durante el proceso de su desmontaje y completamente desencalada previamente a su instalación. En este proceso, que debió desarrollarse entre marzo de 1996 y julio de 1997, se descubrieron los arcosolios y un pequeño nicho abiertos en el paramento meridional. Vid. URREA FERNÁNDEZ (2003), p. 148 (*addenda al catálogo monumental*)

⁸¹⁰ El grado de deterioro del conjunto mural se debe al intenso piqueteado al que fue sometida la superficie pictórica (dicha acción tenía como objeto garantizar el agarre de enlucidos posteriores), al tiempo que a la mutilación de ciertas partes, en particular, la inferior de la obra pictórica.

⁸¹¹ RÉAU (1996-2000), t.I, vol. 2, p. 100.

⁸¹² GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 279-287 enmarca la realización de este conjunto mural, en el que la Virgen María con el Niño forma parte de una *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1340-ca. 1350.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en unas pinturas murales en las que esta connotación funeraria pudo existir en virtud de una posible relación con el lucillo situado bajo ella. Ello es plausible al no saber con exactitud la primigenia extensión del conjunto mural en su parte inferior, un desconocimiento que se une a las incógnitas que devienen de las dos figuras que escoltan a la Virgen María con el Niño. Si bien la figura situada a su izquierda, a la derecha del espectador, se identifica con el *arcángel San Miguel alanceando al dragón* (se advierte al nimbado y alado jefe de los ejércitos celestiales en el preciso momento en el que, resguardado por su escudo, alancea al dragón representado bajo sus pies y del que aún se discierne su cola y su cabeza) (il. 15)⁸¹³, la figura sita a su derecha, a la izquierda del espectador, difícilmente puede ser identificada con precisión. Aunque tratándose de una figura sacra, como así certifican los vestigios del nimbo conservado, la dalmática con la que va ataviado le distingue como un santo diácono (aún se aprecia perfectamente su cuello), condición por la que bien pudiera ser identificado con *San Lorenzo* (dicha catalogación bien pudiera ratificarse si se representara la parrilla), con *San Antolín* y, con una mayor fortuna, dado que la iglesia de Amusquillo fue concebida bajo su protección, con *San Esteban Protomártir* (il. 16). Dicha catalogación, como ya he mencionado, no es posible refrendarla al no conservarse, al margen del casi arruinado libro que sostiene con su mano izquierda, ningún atributo distintivo⁸¹⁴.

Del programa iconográfico descrito se deduce el mayor protagonismo conferido al grupo de la *Virgen con el Niño* (ocupa el centro de la composición), aquel cuyas poco definidas

⁸¹³ Aun siendo apenas imperceptible, la efigie del *arcángel San Miguel alanceando al dragón* se ajusta a postulados iconográficos tradicionales, aquellos por los que se le representa alado, joven e imberbe. La citada caracterización fisonómica es lo que mejor se ha conservado, siendo el atuendo que le distingue como jefe de las milicias celestiales (la armadura) y la lanza apenas discernibles. El acusado deterioro de la capa pictórica impediría certificar si *San Miguel* fue representado con la balanza pesando las almas. La efigie de *San Miguel arcángel alanceando al dragón* ya aparece en conjuntos murales del siglo XIV, como en las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Mojados, de ca. 1360-ca. 1370 [cat. 7, il. 80], o en el mural de la iglesia de San Miguel de Palencia (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 113 y 127). Ya en el siglo XV, la presencia de dicho motivo iconográfico se observa en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), de ca. 1484, del templo de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490, y del templo de Santa Olalla de La Loma (Palencia), de ca. 1480-1485. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 182-204; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 107-109, 169. Hay que tener también en cuenta representaciones como la del *San Miguel arcángel* del retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza). Vid. LACARRA DUCAY (2004), p. 145.

⁸¹⁴ Como en las pinturas murales objeto de estudio, los santos diáconos también fueron representados en las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, ils. 362-363].

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

formas, al igual que las del santo situado a su izquierda, complican la intención de calibrar la adscripción estilística de un conjunto mural que estimo correspondiente al siglo XV, más concretamente a la primera mitad de la citada centuria, a juzgar por la tímida sensación de profundidad lograda mediante la disposición de las diferentes efigies sobre un pavimento apenas sugerido o el tratamiento en perspectiva del bancal sobre el que se sienta la *Virgen María*. Con todo, los sucintos rasgos estilísticos discernibles sugieren su correspondencia a la órbita del estilo gótico internacional, una corriente pictórica en la que no serían extrañas características como la elegante y estilosa contorsión del cuerpo del *arcángel San Miguel*, el diseño de los nimbos, parecidos en su concepción a los que llevan algunas de las figuras representadas en el conjunto mural del templo de la Invenición de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco⁸¹⁵, o los motivos ornamentales que cubren y tapizan el fondo sobre el que se recortan las diferentes figuras que constituyen esta composición pictórica. Intentando, a mi parecer, erradicar la monótona planitud generada por un fondo neutro, el autor recurre a un sistema ornamental específico, formado por una trama de elementos rombales con diseños lobulados en su interior⁸¹⁶.

⁸¹⁵ Ma refiero, por ejemplo, a la Virgen María y al arcángel San Gabriel que conforman el episodio alusivo a la Anunciación, así como la monumental figura sagrada conservada en el extremo izquierdo del citado mural [cat. 22, ils. 248-249 y 245].

⁸¹⁶ Motivos decorativos análogos realizados para producir el efecto de lujosas telas se pintaron tanto en el conjunto mural sito en el paramento de por encima del acceso septentrional de la iglesia de San Marcos de Salamanca, de fines del siglo XIV (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 222), como en los murales de la iglesia de Santa María del Castillo de Cantalapiedra (Salamanca) que Panera Cuevas (PANERA CUEVAS (1995), p. 44, nota n.º 39 y PANERA CUEVAS (1999), pp. 225-244) atribuyera al taller que Nicolás Florentino estableciera en la dicha localidad.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

4.- CASTRILLO DE DUERO. Pinturas murales
de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos del municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Castrillo de Duero, ubicado a 66 kilómetros al este de la capital vallisoletana, se enclava en la comarca de Campo de Peñafiel, un área geográfica próxima a la provincia de Segovia.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 17-28).

- **Localización:** Se extiende tanto por la bóveda de cascarón absidal como por el segundo cuerpo del hemiciclo absidal.

- **Temas:** Mientras en el segundo cuerpo del hemiciclo absidal aún se aprecian dos escenas alusivas al ciclo de la Infancia de Cristo (la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Huida a Egipto*), así como dos figuras sacras que estimo habría que identificar con los santos *Cosme* y *Damián*, en la referida bóveda de cascarón absidal se representa una amplia composición protagonizada por un *Cristo en majestad* flanqueado por el *Tetramorfos*.

- **Fecha de descubrimiento:** Aunque el total hallazgo del mural se produjo con ocasión del desmontaje del retablo mayor en la década de los años 90 del siglo pasado, existen reseñas textuales previas que advierten de la existencia de decoración pictórica tras la mazonería retablística.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Una vez encontrado, el mural quedó sujeto a un profuso proceso de consolidación y limpieza ejecutado en los primeros meses de 1997.

- **Técnica:** El informe de la intervención señala que fue realizado con una técnica mixta.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Último cuarto del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El pésimo estado de conservación de la capa pictórica, dañada por numerosas lagunas pictóricas causadas por el desprendimiento de la superficie pictórica y por el piqueteado destinado a garantizar enlucidos posteriores, no ha podido ser paliada una actuación limitada a consolidar y a limpiar los restos existentes.

- **Bibliografía:** HERAS GARCÍA (1969), p. 197; MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 104; VALDIVIESO (1975), p. 52; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 140 (ficha redactada por Olivera Arranz y Alonso Moreno).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrita en los límites de la demarcación episcopal vallisoletana, la población de Castrillo de Duero, asentada sobre una ladera que cae hacia el llamado río Botijas, tiene como edificio más emblemático la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora. El edificio, sito en la parte más elevada del término poblacional, tiene sus orígenes constructivos en la segunda mitad del siglo XII, aun cuando el único componente que lo confirme, a raíz de las transformaciones de las que fue objeto la iglesia en época barroca, sea el primigenio ábside románico de planta semicircular (se proyecta al exterior por medio de un testero plano)⁸¹⁷. Fue en este momento, en época barroca, cuando la primitiva fábrica templaria, articulada en una sola nave y rematada por el citado ábside semicircular, fue alterada en un proceso que tuvo a bien sustituir el primigenio cuerpo de la iglesia por uno de tres naves cubiertas con bóveda de cañón con lunetos y yeserías, así como con una cúpula con linterna y chapitel en el crucero⁸¹⁸. Dicho proceso de engrandecimiento, desarrollado en términos diferentes a lo ocurrido, por ejemplo, en la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, donde la antigua cabecera románica fue despojada de su función litúrgica al transformarse el eje direccional del edificio, se completó con la instalación de hasta dos retablos sucesivos que focalizaron la visión de la cabecera⁸¹⁹. Las referidas actuaciones reformistas despojaron, parcialmente, a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero de la estética medieval primitiva, aquella que, sin embargo, continúa evocando la cabecera merced al desmontaje del más reciente de los retablos con ocasión de las labores de restauración acometidas en la década de los 90 del siglo pasado⁸²⁰. Los trabajos entonces emprendidos permitieron dejar a

⁸¹⁷ Los rasgos estructurales e influjos advertidos por HERAS GARCÍA (1969), pp. 197-198, quien indicó que “la forma rectangular de la cabecera remite a claros influjos occidentales y más concretamente zamoranos, donde templos como los de Santo Tomé y Santa María de Tera podrían constituir precedentes acabados”, le llevaron a datar la cabecera en la segunda mitad del siglo XII. Coincidieron con la citada apreciación tanto HERRERO MARCOS (1997), p. 142 como GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 140 (ficha redactada por Olivera Arranz y Alonso Moreno).

⁸¹⁸ Las obras de acondicionamiento del edificio (1696-1702) tuvieron como responsable de las trazas a Fray Jerónimo de la Cuadra y como maestro de obras a Antonio de la Torre (GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 140). La gran cúpula que se levanta sobre el crucero fue reformada por el maestro Antonio Vélez entre 1712-34. Vid. VALDIVIESO (1975), p. 51.

⁸¹⁹ El primer retablo mayor, documentado como obra de Roque Muñoz (1602-1605), fue sustituido por un segundo (1785) compuesto por un banco y tres calles. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 104.

⁸²⁰ En los mandatos generales de 1753 se insiste en “... cerrar la decoración que se advierte entre la pared de la capilla mayor y el tejado...”. Vid. ADV. “Libro de cuentas de fábrica de la iglesia de Nuestra Señora de la

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

la vista la parte interior de la fábrica románica, así como desentrañar el interesante conjunto mural albergado tanto en la bóveda de cuarto de esfera absidal como en el segundo cuerpo del semicilindro absidales⁸²¹, entre la línea de imposta que le separa del primer cuerpo y la que lo hace, decorada mediante cardinas en grisalla⁸²², del citado cascarón absidal (**il. 17**).

Fue en el marco de su hallazgo cuando las pinturas murales, aquellas de cuya existencia ya dieran cuenta algunos investigadores capaces de discernir algún fragmento tras el retablo mayor⁸²³, fueron intervenidas con el fin de limpiar y consolidar su capa pictórica, dañada a consecuencia de patologías de diferente grado⁸²⁴. Dicho proceso permitió delimitar la obra pictórica, al mismo tiempo que constatar el uso de estructuras retablísticas simuladas como componentes articuladores del programa iconográfico representado en el segundo cuerpo del semicilindro absidal. En simétrica disposición con respecto a los dos vanos abocinados

Asunción de Castrillo de Duero 1742-1782". Mandatos generales (1753), ff. 96r-96v. El Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León custodia el "Informe final sobre el proceso de consolidación de las pinturas murales, traslado, inventario y protección del retablo mayor de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero, Valladolid (abril, 1997)", Exp. B.M. ENC-12R, Caja VA-231

⁸²¹ En el primer cuerpo del hemiciclo absidal se conservan los restos de un amplio círculo con decoración floral y de una maltrecha inscripción en la que todavía puede leerse "ME FECIT" en posible alusión a la autoría del conjunto mural objeto de estudio. No obstante, no puede asegurarse la relación entre el citado ornato y el que se encuentra en el resto de la cabecera. Estos son los únicos vestigios pictóricos existentes en una superficie muraria en la que no hay constancia alguna, como si que la hay en la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 432], de la existencia de algún motivo pictórico abstracto que funcionara como fingido arrimadero de la composición pictórica representada en el segundo cuerpo.

⁸²² Estos motivos recuerdan en a los que se ven en tantas armaduras de madera del siglo XV (a saber, las armaduras de madera que componen los coros altos localizados a los pies de las iglesias vallisoletanas de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva o de San Juan Evangelista de Santibáñez de Valcorva).

⁸²³ HERAS GARCÍA (1969), p. 197; MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 104; VALDIVIESO (1975), p. 52.

⁸²⁴ Los técnicos de la empresa encargada de la intervención, Santos & Oyamburu Restauración Castilla, constataron faltas, oquedades y pérdida de resistencia mecánica en el soporte, levantamientos y peligro de desprendimientos de una capa de preparación que mostraba "un aspecto bastante malo", faltas y desgastes de color en la película pictórica, así como un estrato superficial estropeado y cubierto con manchas negras fruto de la humedad, así como por el dañino efecto de humos, ceras y barnizados sucesivos. Los barnices entonces aplicados formaron una capa de protección que se encontraba muy oxidada, "no cumpliendo ya su función y ofreciendo al conjunto una total distorsión de su naturaleza material y artística". Ante semejante estado se acometió una actuación que consistió en el desencalado puntal y eliminación de revocos, en la consolidación del soporte y de la capa pictórica, así como en la limpieza de la pintura. Vid. "Informe final sobre el proceso de consolidación de las pinturas murales, traslado, inventario y protección del retablo mayor de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero, Valladolid (abril, 1997)", Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp. B.M. ENC-12R, Caja VA-231. El mayor deterioro de la superficie pictórica adherida a la parte septentrional de la cabecera pudiera deberse a las condiciones más extremas que siempre sufre de manera más acusada esta parte de los edificios.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

abiertos en el eje central de la cabecera, se recrearon, aun no habiendo casi resto alguno de ello en el sector septentrional del hemicyclo absidal dado el acusado deterioro que presenta la superficie pictórica, una serie de calles verticales (tres a cada lado). De ellas, las dos más próximas al eje central presentan dos encasamientos superpuestos, mientras que las demás presentan un único encasamiento. Estos compartimentos están articulados mediante marcos arquitectónicos pintados que evocan y recuerdan la mazonería de aquellos retablos muebles definidos mediante tracerías caladas⁸²⁵. En los compartimentos colaterales la sensación de tercera dimensión se acrecienta merced al mayor desarrollo de los doseletes y al tratamiento conferido al espacio interno de cada encasamiento, en los que se recrean los paramentos y la cubierta abovedada de las estancias que contienen colosales figuras representadas de cuerpo entero sobre un suelo enlosado⁸²⁶. Como si de esculturas se tratasen, las efigies que fueran representadas en los dos compartimentos colaterales recreados en el costado meridional del referido semicilindro absidal considero que habría de identificarlas con los santos *Cosme* y *Damián* a juzgar por los atuendos, así como por los atributos con que fueron caracterizadas. De los dos, el situado más próximo al quiebro de articulación muraria, viste una ampulosa túnica gris ornada con una beca roja, a la vez que sujeta lo que parece ser un escarpelo con su mano derecha. Además de dicho utensilio, usado en procedimientos de cirugía, la citada efigie también porta una cajita que contendría unguentos de diferente condición (**il. 18**). A dicha arqueta, con la que también fueron representados tanto *San Cosme* como *San Damián* en el conjunto mural de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 144], cabría añadir la redoma (recipiente de base ancha y boca estrecha concebido para recoger el orina de los pacientes para su posterior análisis) que, con su mano izquierda, sostiene la figura síta en el encasamiento ubicado a la izquierda del anterior (**il. 19**)⁸²⁷. La casi integral

⁸²⁵ El fingido ensamblaje retablístico utilizado como elemento articulador del programa pictórico cobijado en el segundo cuerpo del hemicyclo absidal guarda ciertas semejanzas con el que fuera usado en el mural apenas conservado de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216].

⁸²⁶ Más allá de su diseño, el modo como se integran las mencionadas figuras en el interior de cada uno de los encasamientos recuerda a cómo lo hacen las efigies de *Santa Quiteria* y de *Santa Apolonia* conservadas en las pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda [cat. 31, ils. 334-336].

⁸²⁷ Aun habiendo sido víctimas de múltiples tormentos, pues fueron arrojados encadenados al mar, atados a unos postes para ser quemados vivos, lapidados y acibillados a flechazos y decapitados (RÉAU (1997), t. 2,

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

ruina de los compartimentos emplazados en el lado opuesto del semicilindro absidal impide certificar la identidad de las dos figuras allí representadas.

El tratamiento espacial al que se ajustaron los angostos encasamientos localizados en los extremos no se contempla en las calles con encasamientos superpuestos que escoltan los dos vanos abiertos en el eje central del ábside. En ellas, orladas por una cenefa decorada con semejante motivo ornamental que el existente en la señalada línea de imposta que separa el semicilindro del cascarón absidales, se representarían, si la simetría estructural tuviera su extensión en la iconográfica, cuatro pasajes relativos al ciclo de la Infancia de Cristo, una cantidad que a día de hoy se reduciría prácticamente a dos a consecuencia de la casi total ruina de las escenas que alojaría la calle ubicada a la izquierda⁸²⁸. En la calle de la derecha (**il. 20**) aún se discierne, en su encasamiento inferior, el pasaje de la *Adoración de los Reyes Magos* (**il. 21**), quienes, coronados y vestidos con lujosas indumentarias, se representan con arreglo a esta disposición: el Rey más próximo a la Virgen con el Niño está arrodillado en posición oferente, en tanto que los otros dos aparecen de pie y portando los recipientes (aún se distingue un copón con tapa cónica) que albergan las ofrendas pertinentes⁸²⁹. El precario

vol. 3, p. 340), suelen ir acompañados de utensilios que reafirman su médica condición: a saber, recipientes de farmacia, espátulas, lancetas, punzones, escalpelos, plantas medicinales y un libro entre las manos (GARCÍA PÁRAMO (1998), p. 202). La representación de los santos *Cosme y Damián* en el hemiciclo absidal no es exclusiva de la pinturas murales objeto de estudio, pues también se constata en la iglesia dedicada a los Santos Cosme y Damián de Encío (Burgos). Como bien dice BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 242-244, en el citado semicilindro absidal, a ambos lados de la ventana central, el autor dispuso a los dos santos (uno de ellos también sujeta una redoma amarilla) y a dos episodios de su hagiografía: el primero, concerniente al *milagro del campesino y la culebra* y, el segundo el instante en que los santos son condenados a muerte.

⁸²⁸ A sabiendas de que las escenas representadas en la calle derecha se corresponden con la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Huida a Egipto*, la calle de la izquierda pudo contener, si el orden de lectura hubiera sido de izquierda a derecha, escenas como: la *Anunciación*, el *Anuncio de los pastores* o el *Nacimiento del Niño Jesús* (los restos de dos efigies conservados en el compartimento inferior, la primera ataviada con una túnica roja y la otra con un atuendo amarillo, son insuficientes para identificar la escena de un modo más preciso). Algunos de estos episodios aparecen, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, de ca. 1384. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 46-47.

⁸²⁹ Da la impresión, aunque no se puede saber con exactitud debido al deplorable estado de conservación de la escena, que la disposición de los Reyes Magos se ajusta a la modalidad iconográfica que tan extraordinaria fortuna experimentó en los años del gótico: en efecto, la representación del rey más próximo al grupo sagrado de la Virgen María y el Niño de rodillas, en tanto en cuanto los otros dos, de pie, aparecerían sosteniendo los presentes y dialogando entre sí (por lo general, uno de ellos señala hacia arriba con el dedo índice apuntando hacia la estrella que les ha conducido). Este esquema ya aparece en conjuntos murales del siglo XIV, época a la que pertenecen tanto el programa pictórico situado en el sepulcro anónimo emplazado en el ángulo suroeste del claustro de la catedral vieja de Salamanca, de mediados del siglo XIV, como el mural proveniente del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora) y hoy ubicado en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros,

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

estado de conservación de la película pictórica impide extraer más consideraciones en torno a las efigies de unos Magos cuyas posiciones confluyen hacia el grupo sacro protagonizado por la Virgen María y el Niño Jesús. La Virgen, nimbada y vestida con un atuendo del que apenas se intuye algún pliegue, fue representada con arreglo a la variante iconográfica de la *Virgen de Majestad*, al estar sentada sobre un bancal y al servir de trono del Niño Jesús⁸³⁰. En segundo término, tras del grupo sagrado, el autor representó a San José, quien, nimbado y vestido con una amplia túnica roja, parece sostener un copón con tapa cónica con la mano izquierda, acaso, la ofrenda entregada por el Rey Mago arrodillado⁸³¹.

de mediados del siglo XIV (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 190-191 y 306). La referida tipología iconográfica se mantiene en el siglo XV como así se aprecia en la escena de la *Adoración de los Reyes Magos* reproducida en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 434] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 53). Aunque en este episodio no hay constancia alguna de la estrella hacia la que apuntaría uno de los Magos, dicho astro, por contra, sí que se conserva en otros murales de cronología tardogótica: en la *Epifanía* de las pinturas murales del templo de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), así como en la *Adoración de los Reyes Magos* del conjunto mural de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria) (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 200 y 215; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 100-101 y 285). La presencia de la estrella asiduamente representada sobre la Sagrada Familia sigue el siguiente relato de Mt 2, 9: “Ellos [los Magos], después de oír al rey, se marcharon; y la estrella que habían visto en oriente iba delante de ellos, hasta que fue a posarse sobre el lugar donde estaba el niño”.

⁸³⁰ Del Niño Jesús apenas se constata su sedente posición sobre el regazo de la Virgen, así como la túnica que viste, estando esta ribeteada con un singular escote. Asimismo, del tamaño del Niño Jesús pudiera deducirse que fue representado como un infante de dos años en relación con lo recogido en los Evangelios apócrifos. En ellos se apunta que la peregrinación de los Reyes Magos tuvo lugar tras la *Circuncisión* y la *Presentación en el Templo*. La mencionada versión contradeciría la que defendía que la *Adoración de los Reyes Magos* fue contemporánea a la *Natividad* e inmediatamente posterior a la *Adoración de los Pastores*. Vid. RÉAU (1996), t. I, vol. 2, p. 248. Con todo, las fuentes describen cómo los Reyes Magos encontraron a la Virgen María sentada con el Niño sobre su regazo. Como ejemplo, cabría anotar el relato recogido en el Evangelio Armenio de la Infancia (cap. 5, 15): “...Llegamos de una tierra lejana, nuestra patria Persa, y venimos con gran copia de presentes y de ofrendas. Queremos conocer el niño recién nacido, que es el rey de los judíos, y adorarle. Si por acaso lo saber a ciencia cierta [José], indícanos puntualmente el lugar en que se halla, a fin de que vayamos a verle. Al oír esto, María centró con júbilo en la caverna, y, cogiendo al niño en sus brazos, sintió el corazón lleno de alegría. Y luego, bendiciendo y alabando y glorificando a Dios, permaneció sentada en silencio”.

⁸³¹ De ser cierta dicha interpretación, la actitud de San José se asemejaría a la que adopta en el episodio de la *Adoración de los Reyes Magos* reproducido en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (PANERA CUEVAS (2000), pp. 138-141). Aunque apenas existen elementos de juicio que lo certifiquen, es posible que el autor, a diferencia de como fue representada la misma escena en el citado conjunto mural del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz, pretendiera localizar dicha escena en un interior en clara sintonía con el siguiente relato: “Y, al dirigirse los magos a Bethlem, la estrella les apareció en el camino, como para servirles de guía, hasta que llegaron a donde estaba el Niño. Y los magos, al divisar la estrella, se llenaron de alegría, y entrando en su casa, vieron al Niño Jesús, que reposaba en el seno de su madre. Entonces descubrieron sus tesoros, e hicieron a María y a José muy ricos presentes. Al niño mismo cada uno le ofreció una pieza de oro. Después, uno ofreció oro, otro incienso y otro mirra”. Vid. *Evangelio del Pseudo Mateo*, cap. XVI.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

A la *Adoración de los Reyes Magos* le sucedería, en el compartimento superior de dicha calle, el pasaje de la *Huida a Egipto* (il. 22). Como es sabido, el citado pasaje, desarrollado a resultas del edicto que decretaba la *Matanza de los Inocentes*⁸³², suele aparecer vinculado al *Milagro de las mieses*, un pasaje ausente tanto en las fuentes canónicas como apócrifas. En él se narra el milagro del campo de trigo, que nada más ser sembrado por un campesino, crece inesperadamente al paso de la Sagrada Familia, haciendo considerar a los soldados que les perseguían, su inalcanzable situación⁸³³. Dicho prodigio, del que el autor conocía su existencia, se representa en la misma escena que ilustra la *Huida a Egipto* por medio de la inclusión del citado campesino segando y con la cabeza vuelta hacia a la Sagrada Familia. En efecto y, con arreglo a la tipología iconográfica habitual, el pasaje de la *Huida a Egipto* se representa sobre un fondo conformado por un árido paisaje en cuyo horizonte parecen adivinarse dos ciudades unidas por un tortuoso camino⁸³⁴. Sobre dicho fondo se recorta una Sagrada Familia integrada, en primer lugar, por un San José nimbado y representado con un bastón que apoya sobre su hombro izquierdo (del citado bastón cuelga una prenda roja y un calabaza como recipiente contenedor del agua necesaria para saciar la sed del duro camino) y una fina vara con la que instiga al pollino sobre el que está montada una también nimbada Virgen. En su regazo, la Virgen sostiene un Niño Jesús del que apenas se intuyen su nimbo,

⁸³² “Tan pronto como se marcharon [los Reyes Magos], un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre, huye a Egipto y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo”. Él se levantó, tomó al niño y a su madre de noche, se fue a Egipto y estuvo allí hasta la muerte de Herodes, para que se cumpliera lo que había dicho el Señor por medio del profeta: “De Egipto llamé a mis hijos”. Vid. Mt 2, 13.

⁸³³ Aunque las primeras representaciones se remontan al siglo XIII (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 184), la mayoría de los ejemplos corresponden al siglo XIV, como se constata en el mural de la sacristía del templo de Santa María la Nueva de Zamora (GUTIÉRREZ BAÑOS, 2005a, t. II, p. 357) y, en especial, al XV. A la citada centuria pertenecen las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Real de Valberzoso (Palencia), de la ermita de la Asunción de Nuestra Señora de San Felices de Castillería (Palencia), de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá (Palencia), de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia) y del templo parroquial de Santa María de Las Henestrosas (Palencia). Vid. MANZARBEITIA VALLE, (2001), pp. 101, 141, 169, 206 y 303; BARRÓN GARCÍA, (1998), pp. 184, 196, 200 y 209-211. Cabe también mencionar los conjuntos murales tardogóticos de las iglesias de San Esteban de Cebrones del Rio (León) (GRAU LOBO (1997), pp. 133-135) y de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, ils. 436-437]. En estos dos últimos casos, de la misma forma que en las pinturas murales objeto de estudio, el pintor no incluyó, frente a lo ocurrido en los conjuntos murales de la iglesia de Santa María la Real de Valberzoso, de la iglesia Santa María de Las Henestrosas y de la ermita de la Asunción de Nuestra Señora de San Felices de Castillería, a los soldados detrás de la Sagrada Familia.

⁸³⁴ Mediante la representación del camino considero que el autor tuvo la firme pretensión por sugerir la idea del viaje de la Sagrada Familia hasta Egipto.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la ampulosa túnica roja que viste y su mano derecha alzada a fin de alcanzar la rama de una palmera en alusión el episodio del milagro epónimo⁸³⁵. La inclusión tanto de dicho prodigio como del *Milagro de las mieses* en una misma escena invita a suponer en la extraordinaria capacidad de síntesis del autor que ejecutó las pinturas murales objeto de estudio⁸³⁶.

Al programa iconográfico representado en el segundo cuerpo del semicilindro absidal, el cual permitiría a todo aquel que ingresara en el templo advertir algunos de los pasajes más conocidos del ciclo de la Infancia de Cristo y satisfacer algunas de sus demandas religiosas mediante la inclusión de efigies sagradas que ostentan poderes taumátúrgicos⁸³⁷, habría que añadir el amplio repertorio pictórico que alberga la bóveda de cascarón absidal (**il. 23**). Esta superficie muraria, delimitada por la misma cenefa ornada con cardinas en grisalla vista en la línea de imposta y en torno a las dos calles simuladas e inmediatas al vano del hemiciclo absidal, alberga una gran composición protagonizada por la figura de *Cristo en majestad*, una categoría que se traduce tanto en su monumental tamaño como en la centrada posición que ocupa en la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (**il. 24**). Representado con nimbo crucífero, al tiempo que sentado sobre un trono del que no se aprecia más que su parte derecha (como también sucede en el hemiciclo absidal, el sector izquierdo del programa pictórico presenta una ruina casi integral), Cristo, ataviado con un

⁸³⁵ Dicho episodio se basa en el siguiente pasaje de los Evangelios apócrifos: “Y ocurrió que, al tercer día de su viaje, María estaba fatigada en el desierto por el ardor del sol, y, viendo una palmera dijo a José: “Voy a descansar un poco a su sombra”. Y José la condujo hasta la palmera, y la hizo apearse de su montura. Cuando María estuvo sentada, levantó los ojos a la palmera, y, viendo que estaba cargada de frutos, dijo a José: “Yo quisiera, si fuese posible, probar los frutos de esta palmera”. Y José le dijo: “Me sorprende que hables así, viendo la altura de ese árbol, y que pienses en comer sus frutos. (...)”. Entonces el Niño Jesús, que descansaba, con la figura serena y puesto sobre las rodillas de su madre, dijo a la palmera: “Árbol, inclínate, y alimenta a mi madre con tus frutos”. Y a estas palabras la palmera inclinó su copa hasta los pies de María, y cogieron frutos con que hicieron todos refacción”. Vid. *El Evangelio del Pseudo Mateo*, cap. XX. Conocida la fuente de inspiración del referido *Milagro de la palmera*, convendría señalar que su representación también se registra en la tabla atribuida al Maestro de los Claveles relativa a la *Huida a Egipto*. Dicha obra, conservada, junto con otras pinturas dedicadas al ciclo de la infancia de Cristo, en la iglesia de San Vicente de San Pelayos de Arroyo (Segovia), muestra semejante pasaje. En este caso, el Niño Jesús alcanza la palmera merced a que San José y tres ángeles inclinan las ramas de la misma. Vid. EXPOSICIÓN (2013), p. 49 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”).

⁸³⁶ En la citada pintura de la *Huida a Egipto* atribuida al Maestro de los Claveles también se integran estos dos milagros, pues en segundo plano todavía se discierne la presencia del espigador en plena conversación con tres soldados.

⁸³⁷ *San Cosme* y *San Damián* eran invocados para contrarrestar infecciones y epidemias, tan comunes en el medievo como la peste, el muermo, la inflamación de las glándulas, la tiña, las afecciones renales, los cálculos y las inflamaciones de vientre. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 341-342.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

holgado manto del que apenas queda resto alguno, se muestra ajeno a la habitual mandorla, bendiciendo, a buen seguro, con su mano derecha, a todo aquel que ingresara en el templo, mientras sujeta, con su mano izquierda, el orbe que apoya sobre la rodilla del mismo lado. Su colosal efigie está estrechamente escoltada por los símbolos de los cuatro evangelistas (el *Tetramorfos*), a quienes el artista representó alados, nimbados y caracterizados mediante ilegibles inscripciones insertas en ondulantes filacterias apenas conservadas, contraviniendo la frecuente disposición descrita por Réau: arriba, a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*⁸³⁸. De la manera indicada y, frente a la tradicional ordenación de los cuatro vivientes, el artista de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero representó el *Tetramorfos* con arreglo al siguiente orden: arriba, a la izquierda, el águila de *San Juan*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el hombre de *San Mateo* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*⁸³⁹. Aunque el león de *San Marcos* es el peor conservado, en su filacteria se lee “[m]arc[os]” (**ils. 25-28**).

Aunque los presupuestos iconográficos a los que se adecua la gran escena ubicada en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora enraízan, en efecto, en época románica, la pervivencia de los mismos como medio para encumbrar la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos, se prolongó durante los XIII, XIV e, incluso XV. A dicha centuria pertenecen, permaneciendo ajenos de aquel tipo iconográfico que muestra a *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, variante cuya representación responde a la gran fortuna alcanzada por la visión del evangelista San Mateo a partir del siglo XII como referencia al citado final de los tiempos⁸⁴⁰, los murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz y del templo parroquial de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila)⁸⁴¹.

⁸³⁸ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712.

⁸³⁹ La inusual disposición del águila de *San Juan* y del hombre de *San Mateo* en la referida composición también se observa en los conjuntos murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419], de la ermita de San Mamés de Montenegro de Cameros (Soria) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 115) e, incluso de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 65].

⁸⁴⁰ MÂLE (1986), p. 354.

⁸⁴¹ MIGUEL CABEZA (2009), pp. 681-682.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El reciente hallazgo del conjunto mural explicaría el escaso número de reseñas sobre el mismo, reduciéndose estas a las recogidas en la documentación redactada con ocasión de la actuación emprendida en dicho conjunto mural⁸⁴², así como en fuentes textuales de diversa consideración. Así, cabría no solo considerar aquellos apuntes realizados por autores que se hacen eco de la existencia de decoración pictórica tras el retablo mayor⁸⁴³, sino también referencias textuales más recientes: la reseña que sobre las pinturas murales se recoge en la ficha correspondiente al término de Castrillo de Duero en la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*⁸⁴⁴. A la carencia de un detallado análisis iconográfico, habría que sumar la disparidad de puntos de vista en torno al marco temporal de la obra, una dicotomía que se aprecia entre el marco cronológico que establece la memoria de intervención de las pinturas murales, en la que los técnicos estiman que estas fueron pintadas a finales del siglo XVI⁸⁴⁵, y la acotación cronológica recogida en las fuentes textuales mencionadas, en las que se data al mural en época románica⁸⁴⁶. Los diferentes pareceres en torno al marco cronológico de la obra pictórica objeto de estudio habrían de confluir en un punto de vista uniforme a partir de las consideraciones que devienen tanto de los elementos arqueológicos, en particular de los atuendos de algunas de las figuras representadas, así como de los caracteres estilísticos que configuran el programa pictórico.

⁸⁴² “Informe final sobre el proceso de consolidación de las pinturas murales, traslado, inventario y protección del retablo mayor de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero, Valladolid (abril, 1997)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp.: B.M. ENC-12R; Caja VA-231.

⁸⁴³ HERAS GARCÍA (1969), p. 197; MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 104; VALDIVIESO (1975), p. 52.

⁸⁴⁴ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 140 (ficha redactada por Olivera Arranz y Alonso Moreno)

⁸⁴⁵ “Informe final sobre el proceso de consolidación de las pinturas murales, traslado, inventario y protección del retablo mayor de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero, Valladolid (abril, 1997)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Exp. B.M. ENC-12R, Caja VA-231.

⁸⁴⁶ Mientras que HERAS GARCÍA (1969), p. 197 advierte sobre la existencia de “decoración de hojas estilizadas y dispuestas horizontalmente, pintadas en colores ocre, negro y grisalla, de técnica y estilo puramente románicos”, MARTÍN GONZÁLEZ, (1970), p. 104 afirma que “en el ábside hay restos de pinturas románicas [del] siglo XII muy mal conservadas” y VALDIVIESO (1975), p. 52 que “detrás del retablo y en la pared del primitivo ábside románico de la iglesia se conservan fragmentarios restos de pinturas románicas escasamente visibles”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Por lo que a la vestimenta respecta, la jaqueta que viste uno de los Reyes Magos, atavío ceñido y acolchado que aparece en el último tercio del siglo XIV, y el sayo que llevan tanto el segundo de los Reyes Magos como el espigador de la escena de la *Huida a Egipto*, traje ceñido al torso y ajustado a la cintura, tuvieron un gran éxito en la moda francoborgoñona de los años 20 del siglo XV. La citada moda, que instauró un ideal de elegancia masculina fundado en el contraste entre hombros anchos y cintura estrecha y en el gusto por pliegues verticales y regulares, fue la inspiradora del traje masculino español desde la década de los 40 hasta la década de los 70 de esta centuria⁸⁴⁷. La vestimenta analizada evoca, no obstante, una estética un tanto primigenia si se compara con la melena larga hasta los hombros que caracteriza a uno de los Reyes Magos, pues esta se estiló desde finales de los años 80 hasta comienzos de los 90 del siglo XV⁸⁴⁸. De las particularidades que devienen de los atuendos analizados se deduce la correspondencia del conjunto pictórico conservado en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora al último tercio de la referida centuria. Su adscripción a una época tan avanzada dentro del siglo XV también pudiera cimentarse en rasgos estilísticos como: la pérdida de protagonismo del dibujo en virtud de una paleta cromática heterogénea en la que tienen cabida los tonos rojos de las indumentarias o los dorados de las estructuras retablisticas, el naturalismo que se observa en el tratamiento de los pliegues de los atuendos que llevan los santos *Cosme* y *Damián* o el espigador, la disposición de algunos episodios, como la *Huida a Egipto*, sobre amplios fondos en los que se ubican referencias espaciales, o la intención por evocar una cierta sensación de profundidad por medio del tridimensional tratamiento de las estructuras retablisticas que definen los compartimentos verticales. Con todo, esta sensación de profundidad se extiende también al espacio sobre el que se recortan los santos *Cosme* y *Damián* y a la forma como fue construido el colosal trono sobre el que se asienta el gran *Cristo en majestad*. De la conjunción de los caracteres descritos y de los componentes arqueológicos habría que enmarcar este conjunto mural en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco, un periodo en el que se documentan numerosos retablos muebles que presentan analogías estructurales con respecto al ensamblaje recreado en este mural.

⁸⁴⁷ BERNIS (1979), t. II, p. 35.

⁸⁴⁸ BERNIS MADRAZO (1956), p. 47.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

5.- FOMPEDRAZA. Pinturas murales de la
iglesia de San Bartolomé.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Fompedraza, sito a 64 kilómetros al este de Valladolid capital, se enclava en la comarca de Campo de Peñafiel, a apenas 9 kilómetros de Peñafiel.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 29-53).

- **Localización:** Se sitúa en el paramento testero de la capilla mayor.

- **Temas:** Al ciclo hagiográfico de *San Bartolomé* presidido por su gran efigie y compuesto por ocho pasajes alusivos a su vida (*San Bartolomé libera a un endemoniado de la posesión diabólica*; *el Santo apóstol arroja al suelo el ídolo del Templo*; *el Santo libera del demonio a la hija del monarca Polimio*; *los Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban*; *el Prendimiento de San Bartolomé*; *el Santo apóstol ante el rey Astiages*; *la Crucifixión y el desollamiento de San Bartolomé y el Santo con su piel a cuestras*), habría que añadir los ciclos hagiográficos tanto de *Santa Lucía* como de *San Antonio Abad*. Estos, presididos por sus respectivas figuras, estarían compuestos por cuatro escenas cada uno (del último solo se ha conservado una). Mientras que el de *Santa Lucía* lo conforman el pasaje de *Santa Lucía y Eutiquia orando ante del sepulcro de Santa Águeda*; *la Visión de Santa Águeda por parte de Santa Lucía*; *Santa Lucía arrastrada por una yunta de bueyes* y *la Degollación de la santa*; el de *San Antonio Abad* solo consta del episodio de *San Antonio en el desierto haciendo vida eremítica*. Señalar la existencia de dos ángeles ceroferrarios en una hornacina central.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo a comienzos de la presente centuria.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Tras una primera fase acometida al poco tiempo de efectuarse su hallazgo, las pinturas murales fueron restauradas en el año 2009.

- **Técnica:** Pintura mural al temple.

- **Estilo:** Gótico internacional de concepción retardataria.

- **Cronología:** Ca. 1470.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** La reciente intervención de la obra pictórica ha permitido recuperar un conjunto mural afectado por patologías de diversa índole, así como por los deterioros propiciados por los anclajes del retablo mayor que cubría la obra.

- **Bibliografía:** NÚÑEZ MORCILLO (2013), pp. 257-271.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El municipio de Fompedraza, antaño sufragáneo de la diócesis palentina y actualmente circunscrito en los límites de la circunscripción episcopal vallisoletana, tiene como edificio más emblemático la iglesia de San Bartolomé. La fábrica templaria, localizada a las afueras del término, tiene sus orígenes constructivos en el siglo XIII, aun cuando el único elemento que lo confirme, a resultas de las alteraciones de las que fue objeto el edificio en centurias posteriores, sea la fábrica gótica de su capilla mayor rematada en testero plano y cubierta mediante una sencilla bóveda de crucería de dos nervios que enjarjan directamente en los muros⁸⁴⁹. Fue en el siglo XVI cuando la primitiva fábrica templaria, organizada en una sola nave posiblemente cubierta con una armadura lúnea y rematada por la referida cabecera de testero plano, fue alterada en un proceso consistente en la adición, mediante la perforación de los paramentos que definían el primigenio cuerpo del templo, de dos naves laterales con sus capillas correspondientes y en la realización de la sacristía en el lateral septentrional del edificio. A estas acciones, acometidas en el siglo XVI, le sucedieron otras en el siglo XVII, época en la que se levantó la torre-campanario en el costado meridional y se realizaron las bóvedas que cubren las naves laterales y, en particular, en el siglo XVIII, cuando se realiza la bóveda de arista con yeserías de la nave central y se ponen tres retablos de traza barroca tanto en la capilla mayor como en las capillas que rematan las naves del lado de la Epístola y del Evangelio⁸⁵⁰. Estas intervenciones reformistas dieron como resultado una imagen que prevaleció casi incólume hasta comienzos de la actual centuria, cuando la fábrica templaria quedó sujeta a una primera actuación consistente en la consolidación de las bóvedas y los lunetos del templo, así como en el desmontaje, dado el peligro que para su integridad podía suponer el precario estado de la bóveda de crucería de la cabecera, del retablo mayor (tras ser desarmado fue trasladado a Segovia a fin de restaurarlo). Esta actuación, acometida por la empresa STOA, permitió el hallazgo de un extenso programa pictórico en el muro testero

⁸⁴⁹ CASTÁN LANASPA (1998), p. 338.

⁸⁵⁰ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 130; VALDIVIESO (1975), p. 96; CASTÁN LANASPA (1998), pp. 338-340. El retablo mayor barroco, que cuenta con una escultura de *San Bartolomé* en la calle central y dos relieves, el *martirio del santo* y el *Noli me tangere*, en cada una de las dos calles colaterales (VALDIVIESO (1975), p. 97), fue ejecutado por el ensamblador y tallista de Peñafiel Miguel Antonio de Portilla en la segunda mitad del siglo XVIII una vez concertada su realización el 3 de marzo del año 1749. Vid. AHPVa. Legajo. 14.338, folios 16-17 (1749).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

de la capilla mayor⁸⁵¹, un mural que, a expensas de ser restaurado, fue pre-consolidado en un proceso que incluyó la cubrición de la superficie pictórica mediante un papel “protector de la policromía disgregada y con alto riesgo de pérdida y, a nivel estructural y de estratos preparatorios, se introdujeron tubos de plástico para la inyección del consolidante”⁸⁵². En el referido estado se encontraba el mural cuando visité el templo parroquial de Fompedraza en septiembre de 2008 (Gutiérrez Baños también fue testigo de ello en la visita que hizo en julio del año 2005), debiendo de esperar hasta 2009, una vez terminada la rehabilitación de la fábrica templaria (se prolongó entre los años 2006 y 2007), para que las citadas pinturas murales fueran restauradas por la empresa especializada Restaurograma Hispania S.L. **(ils. 29-31)**.

Fue el pésimo estado de conservación en el que estaban las pinturas murales cuando estas fueron descubiertas (a las grietas derivadas del movimiento del paramento producido por la bóveda y a las huellas de los anclajes del retablo mayor al paramento, habría que añadir la falta de adherencia de ciertas zonas de la película pictórica, así como la pulverulencia de los pigmentos) determinante para que el ya referido proceso de consolidación y de restauración acometido por la señalada empresa Restaurograma Hispania S.L. no lograra rescatar ciertas partes de las pinturas murales⁸⁵³. La intervención entonces emprendida permitió verificar la superposición del programa pictórico a una imitación de un despiece de sillería roja similar

⁸⁵¹ En el artículo titulado “Hallan pinturas murales tras retirar el retablo de la iglesia de Fompedraza (*El Norte de Castilla*, 14 de julio de 2005) se advierte que “en el proceso de restauración del templo se retiró el retablo mayor del altar para su limpieza y recuperación en el centro segoviano en el que esta en la actualidad, momento en el que aparecieron unas imágenes en la pared...”. Su hallazgo propició que, una vez restaurado, el antiguo retablo mayor fuera reensamblado en la nave del lado del Evangelio.

⁸⁵² “Informe final de la restauración de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Fompedraza”, Restaurograma S.L.

⁸⁵³ En el citado informe de la restauración de las pinturas murales se detallan las patologías derivadas de los problemas de conservación de la película de preparación (levantamiento y falta de adhesividad, así como el abombamiento) y de la superficie de policromía (lagunas pictóricas y falta de cohesividad). Dado el estado de deterioro que presentaban se proyectó una intervención que consistió en eliminar los anclajes del retablo y capas sobrepuestas, la eliminación del empapelado protector aplicado en la primera actuación, la limpieza superficial y el sellado de grietas, la consolidación de la película pictórica afectada por la pulverulencia de los pigmentos y de la mampostería que componía el muro soporte, la consolidación de los distintos estratos de preparación, el estucado de las lagunas pictóricas y la reintegración cromática de manera respetuosa con el original, así como la protección final de la obra.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

a la ubicada en la bóveda del presbiterio (**il. 32**)⁸⁵⁴, al tiempo que constatar la organización del mural con arreglo a un estructura retablística fingida definida por medio de numerosos encasamientos que se articulan mediante arcos trilobulados. De una manera excepcional, los compartimentos sitos en los extremos del cuerpo superior, así como el segundo comenzado por la izquierda del mencionado cuerpo, se articulan mediante arcos de medio punto y arco semirrebajado respectivamente.

El esquema estructural adoptado presenta notables beneficios organizativos, a la vez que la particularidad de combinar tres sistemas retablísticos orientados a encerrar los episodios hagiográficos de tres santos distintos⁸⁵⁵. Dicha concepción, concretada en el tratamiento de cada uno de los tres esquemas retablísticos representados en una calle central presidida por la efigie sagrada correspondiente y unas calles laterales destinadas a alojar pasajes alusivos a su vida, recuerda a los retablos de advocación triple en los que cada ciclo narrativo, como también ocurre en el presente conjunto pictórico, mantiene una cierta independencia dentro del conjunto, como si se combinaran tres retablos en un uno. El modelo de retablo de triple advocación fue muy frecuente, como así apunta Lacarra Ducay, en las primeras décadas del siglo XV en el foco pictórico zaragozano. Como prueba de semejante afirmación habría que señalar el retablo del canciller Francesc de Villaespesa, un conjunto pictórico consagrado a *Nuestra Señora de la Esperanza*, a *San Francisco de Asis* y a *San Gil abad* conservado en la catedral de Tudela (Navarra)⁸⁵⁶. Además del citado retablo, contratado al pintor Bonanat Zahortiga por Mosen Francesc de Villaespesa para su capilla funeraria, habría que añadir el

⁸⁵⁴ La citada decoración pictórica, que el “Informe final de la restauración de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Fompedraza” la estima característica de época románica, también aparece en las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34] y de Osonilla [cat. 38].

⁸⁵⁵ Aunque el artista recurre a un sistema retablístico fingido para organizar el amplio programa pictórico a representar, este difiere con respecto al ensamblaje retablístico que fuera recreado en las pinturas murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] o del monasterio de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216]. Asimismo, conviene señalar que tampoco presenta analogías compositivas con respecto al fingido ensamblaje que fuera realizado para articular los distintos episodios alusivos a la vida de *Santa Bárbara* en las pinturas murales de la capilla homónima de la antigua colegiata de Santa María de Valladolid [cat. 12, il. 124].

⁸⁵⁶ LACARRA DUCAY (2011), p. 300, fig. 9. Como bien dice la autora, el hecho de que Tudela dependiera eclesiásticamente de la localidad zaragozana de Tarazona desde el siglo XII hasta el siglo XVIII justificaría la implantación de esta modalidad de retablo. La citada dependencia, en combinación con la cercanía geográfica con Zaragoza, explicaría las estrechas relaciones entre Tudela y los talleres pictóricos de Zaragoza. Vid. *idem*, p. 296.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza), ejecutado por el taller de Blasco de Grañén entre 1420 y 1434 aproximadamente (**il. 33**)⁸⁵⁷, y el retablo de los santos *Catalina, Lorenzo y Prudencio* realizado por los pintores Juan de Leví y Pedro Rubert para la capilla de los Pérez Calvillo de la catedral de Tarazona (Zaragoza)⁸⁵⁸.

El hecho de que el templo de Fompedraza se halle bajo la advocación de *San Bartolomé* influyó para que el ciclo narrativo de este santo tuviera un mayor protagonismo, un estatus refrendado mediante la disposición de su hagiografía en la parte más elevada del mural y la reproducción de ocho pasajes alusivos a su vida dispuestos en dos cuerpos superpuestos⁸⁵⁹. Mediante un programa iconográfico de tal amplitud (**il. 34**), el autor quería que todo aquel que entrara en el edificio comprendiera los principales hitos de la hagiografía de uno de los doce apóstoles, un santo que la leyenda sitúa en la zona de Arabia, Mesopotamia y Armenia ejerciendo su apostolado y un extraordinario dominio sobre los demonios que habitaban en los ídolos paganos. Fue en este territorio tan distante donde *San Bartolomé* logró convertir al cristianismo al rey de estas tierras, Polimio, y derrumbar los ídolos de sus templos, unas acciones que, no obstante, no pasaron inadvertidas para el monarca Astiages, quien sucedió en el poder al anterior gobernante y que se dejó convencer por las quejas de los sacerdotes.

⁸⁵⁷ LACARRA DUCAY (2004), pp. 149-156; LACARRA DUCAY (2011), p. 300.

⁸⁵⁸ El retablo fue iniciado con anterioridad al año 1403, registrándose la conclusión del mismo en el año 1408 LACARRA DUCAY (1990), pp. 27-46; LACARRA DUCAY (2011), p. 300.

⁸⁵⁹ El estudio del citado ciclo hagiográfico se enriquecerá mediante la comparación con otras obras pictóricas de semejante temática. Aunque se tendrán en cuenta estructuras retablísticas, también tomaré como referencia el programa pictórico mural del siglo XIV procedente de la capilla de San Bartolomé de Villalba de Peregiles (Zaragoza). Esta obra, actualmente conservada en el Museo Mariçel de Mar de Sitges (Barcelona) y estudiada por LACARRA DUCAY (1996-1997), pp. 359-371, decoraba una antigua capilla adosada a la cabecera de la iglesia parroquial de Villalba de Peregiles, extendiéndose por el testero, los paramentos laterales y la bóveda de la citada estancia. Al margen de este conjunto pictórico, conformado por escenas concernientes al ciclo de la predicación, prendimiento y pasión del santo apóstol, habría que anotar las pinturas murales conservadas en la iglesia de Nuestra Señora de Arbas del núcleo leonés de Gordaliza del Pino. Este conjunto mural, realizado en un momento avanzado del siglo XV (ca. 1460-ca. 1480) a juzgar por la interpretación de Gutiérrez Baños, autor del “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)”, estimo que se organiza de una forma análoga a como se estructuran las pinturas murales objeto de estudio. En efecto, como si de un retablo se tratase, pues el autor integra el ciclo narrativo en una fingida mazonería retablística, una magna efigie de *San Bartolomé* preside una calle central escoltada, en este caso, por pasajes únicamente alusivos al ciclo de la predicación del santo apóstol: a saber, la *Predicación de San Bartolomé*, el *Santo apóstol bautizando* y la *Curación de la hija de Polimio*. Sobre dichas pinturas murales también se refiere GRAU LOBO (1997), pp. 140-142.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El referido rey, furioso porque *San Bartolomé* había convertido al cristianismo a un elevado número de vasallos, mandó que el santo apóstol fuera torturado y, finalmente, desollado en una versión totalmente contradictoria con la tradición oriental, “que asegura que habría sido crucificado, ahogado o decapitado”⁸⁶⁰.

Como si de un auténtico retablo se tratase, la calle central, que abarca la altura del citado esquema retabístico, muestra al santo vestido con un manto y túnica blancos y distinguido tanto con rasgos faciales como fisonómicos cercanos a lo descrito en *La leyenda dorada*⁸⁶¹. Asimismo, el santo apóstol se presenta ante el espectador con sus atributos característicos y alusivos a su condición de Apóstol y a su hagiografía (**il. 35**): a saber, al libro que porta con su mano izquierda y que atestigua, con arreglo a la interpretación de Réau, su condición de santo apóstol⁸⁶², cabe añadir el alfanje o cuchillo que sujeta con su mano derecha en alusión a su martirio. Además del citado atributo, convendría apuntar que *San Bartolomé*, de igual modo que en las pinturas murales del templo de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino⁸⁶³, lleva a sus pies un demonio encadenado⁸⁶⁴.

Con arreglo a un orden de lectura preciso, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, el ciclo de la vida de *San Bartolomé* se inicia en el cuerpo superior mediante una escena que muestra al *Santo liberando a un endemoniado de la posesión diabólica* (**il. 36**). Semejante episodio ilustra el momento en el que el santo apóstol hace efectiva tal liberación elevando

⁸⁶⁰ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 180.

⁸⁶¹ “Es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana; va vestido con una túnica blanca estampada con dibujos rojos en forma de clavos, y con un manto blanco también ribeteado con una orla guarnecida de piedras preciosas del color de la púrpura. Ya hace veintiséis años que lleva esa ropa y las mismas sandalias; durante todo ese tiempo ni sus vestiduras ni su calzado se han deteriorado ni manchado”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, p. 524

⁸⁶² RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 181

⁸⁶³ GRAU LOBO (1997), p. 141. Asimismo, en el “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)”, f. 2.

⁸⁶⁴ Este último elemento alude al siguiente pasaje de su hagiografía: “Al verle (a Belial) los apóstoles cayeron en tierra sobre sus rostros y quedaron como muertos. Mas Jesús se acercó a ellos y les infundió ánimo. Y dice a Bartolomé: “Písale con tu propio pié en su cerviz y pregúntale cuáles eran sus obras...”. (REVILLA (1999), p. 67). En este punto, cabe señalar que en las pinturas murales procedentes del templo de Villaba de Peregiles, al apóstol San Bartolomé “le acompañan sendos diablos esposados con alas de murciélago y gesto desafiante para recordar que por dos veces el santo había encadenado al diablo”. LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 561.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

su mano derecha ante un hombre que, asimismo, en postura orante y en compañía de otras dos efigies masculinas, eleva sus dos manos⁸⁶⁵. Este acontecimiento, acaecido en la India al inicio de su evangelización, precede en el cuerpo superior, a la izquierda de la calle central, al momento en el que el *Santo apóstol derriba el ídolo del Templo (il. 37)*, un pasaje en el que todavía se discierne a la figura del santo tirando la figura diabólica de un ídolo sito en lo alto de una columna. Por otro lado, en el cuerpo superior, a la derecha de la calle central, fueron representados otros dos episodios que considero habría de identificar con: el instante en el que el *Santo libera del demonio a la hija del rey Polimio (il. 38)*, un proceso que se expresa mediante la representación de *San Bartolomé* bendiciendo a la hija del monarca en presencia de este. Sobre ella sobrevuelan tres figuras demoníacas negras y distinguidas con alas de murciélagos⁸⁶⁶. Por último, el discurso iconográfico del cuerpo superior finaliza con una escena que estimo hace alusión al momento en el que los *Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban (il. 39)*⁸⁶⁷. Con el referido episodio, concretado en

⁸⁶⁵ “Un día cierto endemoniado gritó: “Bartolomé, apóstol de Dios, tus oraciones son como un fuego que me abrasa”. Bartolomé respondió: “¡Calla, y sal ahora mismo del cuerpo de ese hombre!” En aquel mismo momento el poseso quedó liberado”. (VORÁGINE (2008), t. II, p. 525). Este pasaje también fue representado en las citadas pinturas murales procedentes de la iglesia parroquial de Villalba de Peregiles. En este caso, del mismo modo que en el ejemplo aquí analizado, el apóstol se muestra en pie dirigiendo su palabra a un grupo de hombres de diversa condición y edad. Vid. LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 363.

⁸⁶⁶ Enterado el rey Polimio de que *San Bartolomé* había liberado al endemoniado, envió a unos emisarios en busca del santo apóstol para que, si lo encontraban, le rogaran de su parte que acudiera a palacio con el fin de curar a su hija lunática. Accediendo a la petición y viendo que la enferma estaba atada con cadenas, “pues atacaba a mordiscos a cuantos se acercaban a ella”, mandó que la liberaran, a lo que accedieron los criados que vieron como “en aquel mismo instante quedo totalmente curada”. Vid. *idem*, p. 525. La misma escena fue representada en las pinturas murales del siglo XIV provenientes de la capilla de San Bartolomé de Villalba de Peregiles (Zaragoza). Al margen de en este programa pictórico, en el que el autor también representó a la hija del rey Polimio en compañía de una pequeña figura demoníaca saliendo de ella (LACARRA DUCAY (1996-1997), pp. 363-364), esta escena también aparece en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León). Vid. GRAU LOBO (1997), p. 141; “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)”, f. 2.

⁸⁶⁷ Durante el acto religioso desarrollado en el Templo, los pontífices reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban y veneraban: “¡Cesas desgraciados! ¡No sigáis adorándome si no queréis padecer tormentos aún más terribles de los que yo estoy padeciendo! ¡Sabed que me encuentro atado y reatado con ligaduras de fuego y que he sido puesto la situación en que me veo por un ángel de aquel Jesucristo a quien los judíos crucificaron creyendo que al darle muerte en la cruz quedaría muerto para siempre; pero se equivocaron, porque el crucificado venció a la misma muerte que es nuestra reina y la sometió a cautiverio, y venció también a nuestro propio príncipe, padre de la susodicha muerte, y lo dejó amarrado con cadenas de fuego!”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, p. 526. Si bien en el artículo que redacté sobre el conjunto mural cuyo estudio aquí me ocupa (NÚÑEZ MORCILLO (2013), p. 263 identifiqué esta escena con el instante en el que los *Pontífices del Templo celebran un acto religioso*, recientes indagaciones me han hecho considerar dicha interpretación.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la representación de una escena en la que cuatro figuras, que bien pudieran identificarse con pontífices dado el tipo de indumentaria con la que fueron ataviadas, parecen dirigirse hacia la escultura de un ídolo situado en lo alto de una columna, acaba el ciclo narrativo relativo a la predicación y a la vida pública del santo y se inicia, compendiado en las cuatro escenas representadas en el cuerpo inferior, el ciclo del prendimiento y la pasión del santo.

El citado ciclo narrativo, de acuerdo a un orden de lectura análogo, esto es, de izquierda a derecha, se inicia con el *Prendimiento de San Bartolomé* (il. 40), un episodio que muestra a cuatro soldados armados llevando al santo apóstol en respuesta al arrebatado mandato del monarca Astiages⁸⁶⁸. Este pasaje antecede al *Encuentro de San Bartolomé con el monarca Astiages* (il. 41), un episodio en el que el santo, prendido por un soldado, expone, al tiempo que un escriba recoge testimonio del referido encuentro, sus argumentos a un rey sentado y caracterizado con una espada⁸⁶⁹. Por último, apuntar que las dos escenas representadas en el cuerpo inferior, a la derecha de la calle central, hacen alusión al ciclo de la pasión del santo apóstol. El luctuoso proceso citado se concreta en la *Crucifixión y el desollamiento de San Bartolomé*, un episodio en el que el santo, lacerado con múltiples heridas⁸⁷⁰, es crucificado

En efecto, a día de hoy estimo que sería más adecuado identificar el referido pasaje con el momento en el que los *Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban*, un episodio mucho más apropiado en el marco de la hagiografía del *San Bartolomé*.

⁸⁶⁸ “Poco después de que este [Astiages] iniciara su reinado, los pontífices de los templos paganos celebraron una asamblea y en ella acordaron quejarse ante el nuevo monarca de los daños inferidos a los dioses con la profanación del templo real y la destrucción de las imágenes de los ídolos; y, en efecto, se presentaron ante Astiages y acusaron al apóstol de haber ocasionado con sus artes mágicas los mencionados destrozos y de haber pervertido a Polimio. Astiages se hizo eco de la denuncia y, dejándose llevar por la cólera, ordenó que inmediatamente mil soldados, perfectamente armados, salieran en persecución de Bartolomé, al que sus perseguidores capturaron y condujeron ante el nuevo rey”. Vid. *ibidem*.

⁸⁶⁹ El rey Astiages, caracterizado con una espada como símbolo de poder y de justicia (GUTIÉRREZ BAÑOS (1997), p. 365), aparece sentado de igual modo que el gobernante Olibrio en las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 312]. Asimismo, con una espada y en posición sedente, aparece la figura de Herodes en el episodio de la *Prisión del Precursor* representado en las pinturas murales procedentes del coro del convento de Santa Clara de Toro y actualmente conservadas en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de la misma localidad. El monarca Herodes, de igual modo que el emperador Maximino plasmado en el pasaje del *Martirio de Porfirio y de sus soldados* también representado en las pinturas murales de Toro, se muestra con sus piernas cruzadas (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 309 y 313, nota n.º 1133). El citado recurso, utilizado para encumbrar todavía más la dignidad del monarca (indica actitud de juez y orgullo real), también se observa en las pinturas murales del templo de Villalba de Peregiles, en concreto, en el pasaje en el que *San Bartolomé es llevado ante el monarca Astiages*. Vid. LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 365.

⁸⁷⁰ “...En este alguien se presentó ante el rey y le comunicó que la imagen de Baldach, otro de sus ídolos acababa de caer rodando por el suelo y de romperse en mil pedazos. El rey, al oír esta noticia, rasgó su manto de púrpura, mandó que apalearan al apóstol y que tras propinarle una enorme paliza lo desollaran vivo”. Vid.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

a la inversa al tiempo que desollado por dos verdugos (**il. 42**)⁸⁷¹. A este pasaje, le sucede, finalmente, la escena en la que *San Bartolomé* aparece con su piel a cuestas después de ser desollado, un episodio en el que resulta curioso la presencia de su rostro en la epidermis (**il. 44**)⁸⁷².

Por debajo del ciclo hagiográfico de *San Bartolomé* y, ocupando una posición central, se abre una hornacina. Dicho hueco, en origen, quizás debió de ser la ventana de iluminación del presbiterio del templo al representarse en su interior dos ángeles ceroferrarios (**il. 45**), un convencionalismo utilizado con asiduidad en la decoración de los vanos durante el periodo medieval, como así se constata, aun siendo turiferarios, en el conjunto mural de la iglesia de San Clemente de Segovia (**il. 46**)⁸⁷³. La posición central que ocupa la hornacina en el muro testero de la capilla mayor propicia que esta se constituya en eje articulador del programa iconográfico dispuesto bajo el ciclo hagiográfico de *San Bartolomé*, un espacio que alberga dos sistemas retablisticos simétricos respecto de la hornacina ya señalada. Estos, amén de ser similares en su diseño, pues se articulan en una calle central que comprende la altura del

VORÁGINE (2008), t. II, p. 527. Aunque las pinturas murales objeto de estudio no se hacen eco del referido episodio, este sí que aparece en las pinturas murales procedentes de la capilla de San Bartolomé de la iglesia de Villalba de Peregiles. En esta escena, como bien menciona LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 366, “el apóstol permanece en pie con las manos atadas ante su cintura y los pies sujetos con cuerdas ante a una columna. Dos verdugos le agreden con flagelos mientras contemplan su rostro que transmite resignación y bondad”.

⁸⁷¹ Una vez “torturado con indecibles tormentos, sus verdugos le arrancaron la piel...”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, p. 530. La representación de *San Bartolomé* crucificado a la inversa, al tiempo que desollado, también se observa en el retablo de San Bartolomé del Museo de Tarrasa, del segundo cuarto del siglo XIV (**il. 43**). Vid. MELERO-MONEO (2005), p. 165.

⁸⁷² El modo como este episodio fue representado contrasta con como fue recogido en las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Salamanca (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 218, nota n.º 791) y en las pinturas murales de la iglesia parroquial de Villalba de Peregiles (LACARRA DUCAY (1996-1997), pp. 366-367. En ambos programas pictóricos, *San Bartolomé* apóstol, con su piel a cuestas, predica la doctrina cristiana, un pasaje que según Lacarra Ducay pudiera hacer alusión al siguiente relato recogido en *La leyenda dorada*: “después de haber sido torturado con indecibles tormentos, sus verdugos le arrancaron la piel como hacen los desolladores cuando quieren aprovechar el cuero de los animales para hacer odres; mas, no por eso su salida de este mundo se desentendió de sus asesinos, sino que, al contrario, viendo que se perdía, trató de salvarlos con milagros y continuó favoreciéndolos a pesar de lo mucho que lo habían torturado”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, p. 530.

⁸⁷³ MANZARBEITIA (1990), pp. 309-312; AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 119-120. Las figuras angélicas, aladas, nimbadas y vestidas con holgadas túnicas blancas, se recortan sobre una profusa decoración a base de formas vegetales estilizadas. Los dos ángeles, dispuestos de manera simétrica en el abocinamiento de la citada hornacina, están orientados hacia el interior del templo, al mismo tiempo que sostienen con sus dos manos un cirio que da nombre a su modalidad.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

ensamblaje y dos calles laterales de dos cuerpos superpuestos, presentan notables analogías en cuanto al desarrollo del ciclo narrativo que contienen al reservarse, como ya adelanté en líneas previas, la calle principal a la efigie protagonista de cada ciclo hagiográfico y las dos calles laterales a episodios relativos a la vida de cada uno de los santos.

De estos dos sistemas retablisticos, el localizado a la derecha de la citada hornacina está dedicado a *Santa Lucía*, una santa considerada por la piedad popular como curadora de las enfermedades oculares, de la ceguera y de las oftalmias (il. 47)⁸⁷⁴. Según la leyenda, *Santa Lucía* emprendió, junto con su madre enferma de ceguera, una peregrinación a la ciudad de Catania, a la tumba de *Santa Águeda*. Fue en el transcurso de dicha visita cuando Lucía se quedó totalmente transpuesta sobre la tumba de *Santa Águeda*, soñando que se la aparecía y que le concedía la curación de su madre Eutiquia⁸⁷⁵. Dicha circunstancia desembocó en la decisión de *Santa Lucía* de repartir sus bienes entre las personas más pobres. El hecho de que *Santa Lucía* hiciera también donación de la dote destinada a su frustrado matrimonio propició que su prometido la denunciara como cristiana al cónsul Pascasio, quien, a su vez, la obligó a adorar a los dioses paganos⁸⁷⁶. No obstante, ante la negativa de *Santa Lucía*, el referido cónsul Pascasio la amenazó con prostituirla en un lupanar, pero ni mil hombres ni mil parejas de bueyes pudieron mover a la santa⁸⁷⁷, que fue objeto de múltiples torturas: la rociaron con orina hirviendo, plomo fundido en las orejas, la arrancaron los dientes y los

⁸⁷⁴ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 269.

⁸⁷⁵ “Terminada la misa, en cuanto la gente salió de la iglesia, la madre y la hija se postraron en oración junto al sepulcro de la santa. De pronto, Lucía se quedó dormida y soñó que veía a Águeda, de pie, rodeada de ángeles, adornada de ricas joyas y parecióle entender que la mártir le decía: “Lucía, hermana mía, virgen consagrada a Dios: ¿Por qué me pides a mí que conceda a tu madre lo que tú misma puedes concederle sin demora alguna? Quiero que sepas, que por el mérito de tu fe, tu madre está curada”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 44.

⁸⁷⁶ Cuando su prometido “supo que los dineros obtenidos habían sido íntegramente distribuidos en obras de caridad, su sorpresa fue tan grande que, irritado, se presentó ante el cónsul Pascasio y denunció a Lucía, acusándola de que era cristiana y de que estaba conculcando las leyes de los emperadores. Pascasio llamó a Lucía y la invitó que ofreciera sacrificios a los ídolos”. Vid. *ibidem*.

⁸⁷⁷ “Haré que te lleven a un lupanar, serás violada y dejarás de ser templo de ese Espíritu Santo (...). El Espíritu Santo fijó al suelo los pies de la doncella de tal modo que cuanto empeño pusieron por removerla del sitio en el que se encontraba resultó en vano. En vista de ello ordenó Pascasio que la ataran con cuerdas y que tiraran de ella hasta mil hombres al mismo tiempo; mas tampoco lograron desplazarla del lugar que ocupaba. Tras de este fracasado intento, los mil hombres fueron sustituidos por mil parejas de bueyes; los animales, aguijoneados, hicieron denodados esfuerzos tirando de la joven, pero esta permaneció donde estaba”. Vid. *idem*, p. 45.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

pechos e incluso se levantó una hoguera. Estas vejaciones no tuvieron los efectos deseados, propiciando la decisión del citado cónsul de atravesar “con una espada la garganta de Santa Lucía”⁸⁷⁸.

La trayectoria vital resumida en estas líneas quedó condensada en los cuatro pasajes que fueran plasmados en las dos calles laterales, estando la central reservada para albergar una gran efigie de *Santa Lucia*. Esta, nimbada y vestida con una holgada túnica y mantonina, ha sido caracterizada con la tradicional palma de martirio en la mano derecha y con un cáliz que contiene sus dos ojos en la mano izquierda⁸⁷⁹. De esta manera, siguiendo el orden de lectura ya señalado con ocasión del ciclo hagiográfico de *San Bartolomé*, de izquierda a derecha y de arriba a bajo, el primer episodio a considerar estimo que se corresponde con el instante en el que *Santa Lucía y su madre Eutiquia rezan ante el sepulcro de Santa Águeda (il. 48)*, un pasaje que muestra a las dos mujeres (a *Santa Lucía* se la reconoce por el nimbo dorado que certifica su condición de santidad) arrodilladas ante un sepulcro⁸⁸⁰. Al referido episodio le suceden un segundo, que resulta compleja su identificación dada la ausencia de componentes de juicio suficientes que lo permitan **(il. 49)**⁸⁸¹, así como los dos pasajes que, sitos en el cuerpo inferior, aluden al luctuoso momento de su martirio. De ellos, el primero narra el momento en el que *Santa Lucía es arrastrada por una yunta de bueyes (il. 50)*, un pasaje del que solo se conserva la cabeza de uno de los bueyes y parte de algunas figuras⁸⁸²,

⁸⁷⁸ VORÁGINE (2008), t. I, pp. 43-46.

⁸⁷⁹ Según señala RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 268 “los dos ojos que le servían de atributo no eran los suyos sino que eran sus armas parlantes (la raíz del nombre Lucía esta vinculada con la palabra *lux*). Se trata de un desprovisto iconográfico que ha engendrado la leyenda de los ojos arrancados”.

⁸⁸⁰ La referida escena aparece en el retablo de la leyenda de Santa Lucía proveniente de la ermita de Santa Lucía de Arcavell (en el Alto Urgell) y actualmente expuesto en el Museo Nacional del Prado. Dicha obra se atribuye al conocido como Maestro de Estimariu, un artista que parece estuvo activo entre los años 1360 y 1380. Vid. GUDIOL RICART/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 67.

⁸⁸¹ De la señalada escena no se ha conservado más que una maltrecha figura nimbada, una efigie que estimo pudiera tratarse de *Santa Águeda* al diferir con *Santa Lucía* tanto en el atavío, pues va vestida con una túnica roja y un manto blanco, como en los rasgos faciales, correspondientes estos a una persona de edad avanzada. De ser correcta esta interpretación y, en base a la posición que dicha escena ocupa en el marco del programa iconográfico, el referido episodio bien pudiera representar la *Visión de Santa Águeda por Santa Lucía*. Dicha escena aparece integrada en el episodio titulado *Santa Lucía y su madre ante el sepulcro de Santa Águeda* del retablo de la leyenda de Santa Lucía del Museo Nacional del Prado.

⁸⁸² Semejante episodio aparece, junto al pasaje que alude a la *Incapacidad de mil hombres de mover a Santa Lucía*, en el retablo de la leyenda de Santa Lucía. También fue representado en el retablo ejecutado por Joan

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mientras que el segundo alude al momento en el que *Santa Lucía es degollada* (il. 51). En este episodio la santa, arrodillada y en posición orante⁸⁸³, está a la espera de ser decapitada por el verdugo situado tras ella y distinguido con lo que parece ser una espada. Al proceso asiste como testigo y como “señal de recepción del sacrificio” la *dextera dei* parcialmente arruinada y reproducida en el ángulo superior derecho del encasamento⁸⁸⁴.

Aunque el sistema retabístico al que se adecua el ciclo de *Santa Lucía* presenta claras analogías estructurales con el que fuera concebido para alojar, a la derecha de la hornacina central, el ciclo narrativo de *San Antonio Abad*, la secuencia hagiográfica se encuentra en su mayor parte arruinada por una laguna pictórica que impide apreciar la trayectoria vital de un santo del que se sabe que siendo muy joven se retiró al desierto tras haberse distanciado de los bienes materiales y desprendido de todas sus riquezas merced al influjo que causaron en él las palabras de una predica⁸⁸⁵. Fue en el citado lugar donde el santo sufrió numerosas tentaciones diabólicas que parece superó doblando sus oraciones⁸⁸⁶.

de Mates procedente de la ermita de Peñafiel (Vilafranca del Penedés), así como en el retablo de San Juan Evangelista y Santa Lucía conservado en el Museo Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona. Vid. GUDIOL RICART/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 91 y 107.

⁸⁸³ No es ni mucho menos fortuito que *Santa Lucía* se presente de rodillas y con las manos en posición orante en espera a su decapitación. Afín a semejante gesto de constricción también aparece, por ejemplo, la efigie de *San Juan Bautista* en el episodio de su decapitación en las pinturas murales procedentes del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora) y a día de hoy expuestas en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de la misma localidad. También hay que mencionar la efigie de Santa Catalina de Alejandría en el mismo mural de Toro (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 309-310, nota n.º 1123 y 314). Otro ejemplo, pudiera ser la figura de *San Bartolomé* apóstol en el episodio de su decapitación en las pinturas murales provenientes de la iglesia parroquial de Villalba de perejiles (LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 367). Como excepción a la forma como la ejecución de *Santa Lucía* fue representada en las pinturas murales objeto de estudio, señalar que en el retablo de la leyenda de Santa Lucía conservado en el Museo Nacional del Prado, el verdugo corta el cuello a la santa estando esta de pie. Vid. GUDIOL RICART/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 67.

⁸⁸⁴ En semejante contexto, la *dextera dei* también aparece en: el episodio en el que *San Bartolomé, desollado, predica la doctrina cristiana* de las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Salamanca. Al tiempo, habría que apuntar tanto el pasaje del *Azotamiento de Santa Catalina* como el episodio de la *Disputa de Santa Catalina con los sabios* de las ya citadas pinturas murales arrancadas del coro del convento de Santa Clara de Toro (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 218, nota n.º 791; 312, nota n.º 1131 y 313, nota n.º 1134). En ocasiones, en lugar de representarse la *dextera dei*, se reproduce el alma del santo siendo elevada a los cielos en un paño portado por ángeles. De la manera indicada aparece, por ejemplo, en la escena de la *Decapitación del Precursor* de las pinturas murales de Toro (*idem*, pp. 309-310, nota n.º 1123) o en el mural de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 132].

⁸⁸⁵ “Si quieres ser perfecto, vende tus bienes y reparte entre los pobres el dinero que obtengas de la venta” (Mt 19, 21) “y, sin vacilar, inmediatamente vendió toda su hacienda, distribuyó entre los menesterosos el precio obtenido y se retiró al desierto para hacer vida eremítica”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 107.

⁸⁸⁶ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 108.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Del sistema retablistico a él dedicado apenas se distingue la calle central, que contiene los vestigios de la nimbada efigie del santo eremita vestido con una ampulosa túnica blanca y sayal con capucha de color pardo antoniana y caracterizado con un bastón terminado en forma de *tau* griega⁸⁸⁷, así como la escena que fuera representada en el registro superior de la calle izquierda (**il. 52**). Semejante escena, en la que el santo eremita aparece ataviado y distinguido de la misma guisa delante de una construcción, bien pudiera identificarse con el instante en el que *San Antonio Abad está haciendo vida eremítica en el desierto* (**il. 53**)⁸⁸⁸, único episodio conservado de los tres que debieron de existir y de los que se desconoce su temática. Si se quisiera indagar en tal aspecto, bien pudiera inferirse que la devoción hacia los santos que renuncian a los placeres mundanos llevando una vida basada en la penitencia y en el ascetismo adquirió una elevada popularidad durante la Baja Edad Media, época en la que las representaciones con gran presencia del demonio derrotando al diablo alcanzaron una gran fortuna al cumplir con la función de subrayar la piedad y de fortalecer el espíritu de los creyentes a través de la victoria sobre el mal⁸⁸⁹. Por todo ello, entre las escenas más representadas estarían aquellas en la que *San Antonio Abad es tentado por un demonio en figura de hermosa mujer* o en las que *San Antonio está siendo apaleado o arrebatado en los aires por los demonios* (quien sabe si alguna de estas tuvo cabida en origen)⁸⁹⁰.

⁸⁸⁷ El hecho de que *San Antonio Abad* sea representado con un bastón terminado en una *tau griega* resulta habitual en palabras de García Páramo, quien asegura que fue elegido por parte de los antonianos, que se dedicaban a la atención de los enfermos, como símbolo propio. Vid. GARCÍA PÁRAMO (1988), p. 261, nota n.º 7.

⁸⁸⁸ La manera como fue representada esta escena, con *San Antonio Abad* sentado delante de una construcción, presenta ciertas semejanzas compositivas con algunas de las tablas que componen el tríptico de San Antonio Abad conservado en la iglesia de San Miguel de Brieva de Cameros (La Rioja). Sin embargo y, a pesar de las citadas analogías, considero que la temática reproducida en dichas tablas (a saber, *San Antonio recibe la visita de los demonios* y *el Hallazgo del oro por el santo*) no se corresponde con la que considero se reflejaría en las pinturas murales de la iglesia de Fompedraza. Vid. GALILEA ANTÓN (1985), pp. 36-39.

⁸⁸⁹ NUET BLANCH (1996), p. 124.

⁸⁹⁰ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 116-120. En el retablo dedicado a *San Antonio Abad* atribuido al Maestro de Rubió y conservado en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, el autor recogió las tentaciones de las que fue víctima *San Antonio Abad* en dos escenas (entre ellas, *San Antonio Abad arrebatado por los aires por los demonios*), una parte de su trayectoria vital que también aparece en el retablo de Santa Margarita y de San Antonio Abad del Museu episcopal de Vic, así como en el retablo de San Antonio Abad conservado en la misma institución museística. Vid. EXPOSICIÓN (1980), pp. 76-77; GUDIOL RICART/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 68 y 81.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El reciente hallazgo y posterior restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza son factores que estimo justificarían las sucintas referencias que sobre la referida obra pictórica existen. En este sentido, cabría apuntar el “Informe final de la restauración de las pinturas murales del ábside la iglesia de Fompedraza”, un documento escrito por la empresa especializada que acometió la intervención, Restaurograma Hispania S.L., así como el artículo por mí redactado y publicado en 2013 en un número especial de la revista *Anales de Historia del Arte*⁸⁹¹. En este artículo no solo efectúo un detallado análisis del programa iconográfico representado en las pinturas murales sino que también propongo un horizonte estilístico y cronológico, una acotación esta última en la que no coincido con el marco temporal contemplado en el ya referido informe de restauración, que considera las pinturas murales “de muy buena factura y singular importancia”, al tiempo que las estima afín a propuestas pictóricas que “podemos datar aproximadamente en el siglo XIV”⁸⁹². Este marco cronológico no concuerda, como pienso que tampoco lo hace con el apuntado por las notas de prensa publicadas con ocasión del hallazgo del conjunto mural⁸⁹³, con el horizonte temporal que deviene tanto de los componentes arqueológicos, en especial, de la vestimenta que llevan algunas figuras aquí representadas, y de los componentes armamentísticos de los soldados reflejados, como de los caracteres estilísticos. La única prenda susceptible de ser considerada es la jaqueta que llevan algunos personajes secundarios recogidos en diferentes episodios constitutivos tanto del ciclo narrativo de *San Bartolomé* como de *Santa Lucía*. En cuanto al primer ciclo hagiográfico respecta, cabría señalar las figuras que forman el pasaje en el que los *Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban*, no debiendo de obviar los verdugos del episodio alusivo a la *Crucifixión* y al *desollamiento del santo apóstol*. Asimismo, cabría también anotar el verdugo que ejecuta la *Decapitación de Santa Lucía*. En las figuras referidas todavía se aprecian las características propias de una

⁸⁹¹ El referido artículo tiene por título “La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza”. Vid. NÚÑEZ MORCILLO (2013), pp. 257-271.

⁸⁹² “Informe final de la restauración de las pinturas murales del ábside la iglesia de Fompedraza”, Restaurograma Hispania S.L.

⁸⁹³ Recién descubiertas las pinturas murales se publicó el artículo “Hallan pinturas murales tras retirar el retablo de la iglesia de Fompedraza” (*El Norte de Castilla*, 14 de julio de 2005). Este artículo databa el conjunto mural en el siglo XIII, cronología que, no obstante, se retrasó, como así recoge el artículo “La sorpresa de San Bartolomé” (*El Norte de Castilla*, 05 de febrero de 2011), hasta el siglo XIV.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

jaqueta, una prenda ceñida al torso y ajustada a la cintura que se viste sobre el propio jubón y que aparece en el último tercio del siglo XIV. Dicho atuendo llegó a alcanzar gran fortuna en la moda franco-borgoñona de la década de los 20 del siglo XV, auténtica inspiradora del traje masculino español desde los años 40 hasta los años 70 de dicho siglo⁸⁹⁴. La moda franco-borgoñona, caracterizada por la utilización de prendas que permitían la creación de intensos contrastes entre hombros anchos y una cintura estrecha, también se distinguió por el empleo de tocados muy desarrollados, diferentes, sin embargo, a los que aparecen en un programa pictórico en el que todavía se observan tocados más próximos a las innovaciones implantadas en la moda a partir de los años 70 del siglo XV, en consonancia, con la fortuna alcanzada por los tocados pequeños y redondos⁸⁹⁵. En contraste, el tocado de uno de las figuras del episodio en el que los *Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban* se corresponde con una toca morisca, un tocado que alcanzó una magnífica predilección en la segunda mitad del siglo XV, al albur de la enorme atracción que en este momento existió hacia la civilización musulmana⁸⁹⁶.

Por lo que a los elementos armamentísticos se refiere, su representación se reduce a dos episodios del ciclo hagiográfico de *San Bartolomé* (el *Prendimiento del santo apóstol* y *San Bartolomé ante el monarca Astiages*). Siendo apenas discernible el armamento ofensivo de los soldados, el armamento defensivo lo compone principalmente el bacinete que protege la cabeza de los soldados por medio de una estructura cerrada que cubre la nuca y la cabeza a excepción del rostro que se ocultaba con una vista móvil no representada⁸⁹⁷. El bacinete, que apareció en respuesta a la progresiva complicación del armamento ofensivo a partir de mediados del siglo XIV⁸⁹⁸, se constituye en el más claro correlato en la cabeza de las piezas de arnés⁸⁹⁹, planchas de hierro o de acero forjado que se combinaban, frente a lo sucedido

⁸⁹⁴ BERNIS (1979), t. II, p. 35.

⁸⁹⁵ BERNIS MADRAZO (1956), p. 47.

⁸⁹⁶ BERNIS (1979), t. II, p. 20.

⁸⁹⁷ *Idem*, pp. 334-335.

⁸⁹⁸ *Idem*, p. 352.

⁸⁹⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 315.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en este conjunto mural, en el que no se discierne más que un soldado ataviado con el típico peto, conformando las armaduras completas ya en el siglo XV⁹⁰⁰.

De los componentes arqueológicos analizados se infiere la correspondencia del conjunto pictórico en torno a los años 70 del siglo XV. La adscripción a dicha centuria, que también se infiere de las formas triangulares dispuestas en las enjutas de los arcos trilobulados (son análogas en su diseño a las que aparecen en el conjunto mural tardogótico (ca. 1485-1490) sito en la bóveda del presbiterio del templo de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá)⁹⁰¹, difiere, en efecto, con respecto al horizonte cronológico recogido en el citado informe de restauración y en las notas de prensa. El retrógrado marco temporal que en estas fuentes se aprecia pudiera deberse al aire arcaizante que evocan rasgos como: el dominante papel del dibujo y de la línea como elementos definidores de las figuras y de los objetos, el uso de una paleta cromática restringida a tonos blancos, verdes, rojos y ocre, la ubicación de las escenas sobre un fondo neutro en el que apenas existe referencia espacial alguna o la arcaizante traza de la arquería bajo la que se emplaza la enorme efigie de *San Bartolomé*. A estos rasgos se contraponen, sin embargo, otros más modernos como: la intención del autor por sugerir una cierta sensación de profundidad por medio del tratamiento en perspectiva de la casa que se localiza tras la efigie de *San Antonio Abad*, la disposición de las figuras en varios planos o la tímida sugerencia de un pavimento sobre el que se localizan las distintas figuras representadas. Asimismo, convendría advertir la pretensión en reflejar el ambiente cortesano mediante prendas delicadas o la cierta inclinación del autor por incluir elementos anecdóticos: por ejemplo, el escriba situado en el pasaje en que *San Bartolomé se presenta ante el monarca Astiages*. Los caracteres descritos considero que contribuirían a enmarcar la ejecución de este conjunto mural en la órbita de propuestas pictóricas internacionales un tanto marginales⁹⁰², un hecho que estimo se manifiesta en las limitadas cualidades técnicas y estilísticas ya vistas y en las resabios que aún presenta con respecto al estilo gótico lineal.

⁹⁰⁰ SOLER DEL CAMPO (1991), pp. 430-431.

⁹⁰¹ MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 170.

⁹⁰² El fondo sobre el que se recortan las figuras que integran tanto el pasaje en el que el *San Bartolomé libera a un endemoniado de la posesión diabólica* (véase il. 36) como el episodio en el que los *Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban* (véase il. 39) estimo que presenta ciertas semejanzas con el que fuera representado en el mural del templo de San Esteban Protomártir de Amusquillo [cat. 4, il. 14].

6.- FRESNO EL VIEJO. Pinturas murales del hemiciclo y bóveda de cascarón absidales de la iglesia de San Juan Bautista.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** La población de Fresno el Viejo, ubicada a 73 kilómetros al sur de la capital vallisoletana, se sitúa en la comarca de la Tierra del Vino, a solo 15 kilómetros de Alaejos.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 54-77).

- **Localización:** Serán objeto de estudio las pinturas murales situadas en el hemiciclo y en la bóveda de cascarón absidales que definen la capilla mayor de la iglesia, así como en el arco de separación entre la bóveda de horno y el tramo recto del presbiterio.

- **Temas:** Mientras que en el hemiciclo absidal se representan distintas escenas relativas a la hagiografía de San Juan Bautista (la *Visitación*, el *Nacimiento del Precursor*, la *Imposición del nombre al santo*, el *Bautismo de San Juan Bautista*, la *Recriminación del Bautista a Herodías delante de Salomé y de la corte*, el *Prendimiento y el Encarcelamiento del santo* y el *Festín de Herodes y la danza de Salomé*), en la bóveda de cascarón absidal se dispone el característico *Cristo en Majestad* flanqueado por el *Tetramorfos* y por ángeles portando los instrumentos de la Pasión. Por otra parte, en el ya referido arco de separación de la bóveda de horno y el tramo recto presbiterial, se ubican una serie de efigies, acaso, profetas.

- **Fecha de descubrimiento:** Fueron halladas en el marco de la restauración de la iglesia entre finales de la pasada centuria y comienzos de la presente.

- **Fecha de tratamiento y/restauración:** Nada más procederse su hallazgo.

- **Técnica:** Pintura mural en seco al temple.

- **Estilo:** Gótico internacional de concepción retardataria.

- **Cronología:** Mientras que el programa pictórico sito en el hemiciclo absidal pienso que fue realizado en la primera mitad del siglo XV, el ubicado en la bóveda de cuarto de esfera absidal lo fue en torno a 1460-1470.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Presenta algunas lagunas pictóricas propiciadas por los daños motivados por los anclajes del retablo mayor que cubría el conjunto mural y por el piqueteado orientado a garantizar el agarre de encalados posteriores.

- **Bibliografía:** VV.AA., (2003), pp. 16-26; DELGADO BARQUERO (2004), pp. 34-39; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, pp. 43-44; CASTAN LANASPA (2006), pp. 73-74; NÚÑEZ MORCILLO (2011a), pp. 381-395.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Los orígenes de Fresno el Viejo, población primitivamente sufragánea de la diócesis de Salamanca y actualmente enclavada en la demarcación episcopal vallisoletana, se remontan al proceso repoblador que tuvo lugar en la Extremadura castellana tras la reconquista de la ciudad de Toledo en el año 1085⁹⁰³. La referida campaña de reconquista emprendida por el monarca castellano Alfonso VI (1047-1109) tuvo como complemento una notable política repobladora encaminada a consolidar el dominio cristiano en un extenso territorio que había sido arrebatado a los musulmanes, una empresa que requirió no solo, como señala Valdeón Baroque, de una repoblación de tipo concejil, dada la pujanza alcanzada por las ciudades y términos de la zona, sino también de frontera debido a la concepción militar que impuso un territorio aún vulnerable a posibles incursiones musulmanas⁹⁰⁴. La sensación de inseguridad que ello implicaba determinó que las autoridades regias recurrieran a las órdenes militares, instituciones entre que las que estaba la orden del Hospital de San Juan de Jerusalén⁹⁰⁵, que participó en la consolidación de suelo inerme por medio de la creación de bastiones sólidos convertidos en instrumento repoblador.

A la referida orden sanjuanista, cuya penetración en la Península habría de remontarse a comienzos del siglo XII⁹⁰⁶, al albur de su progresiva militarización y de las pretensiones repobladoras de las autoridades regias, le fue encomendada la repoblación y el gobierno del vasto territorio que comprendía parte de las actuales provincias de Valladolid, Salamanca y Zamora⁹⁰⁷. La propiedad en usufructo sobre el referido territorio le fue concedida mediante donaciones regias periódicas confirmadas por doña Urraca, quien fuera reina de León y de Castilla entre 1109 y 1126, y por su hijo, el rey Alfonso VII (1126-1157), a lo largo de un periodo en el que fue instituyéndose el espacio geopolítico de la encomienda sanjuanista de Valdeguareña, así llamada por el transcurrir del río Guareña por la mayor parte del ámbito

⁹⁰³ CASTÁN LANASPA (2006), p. 67.

⁹⁰⁴ VALDEÓN BARUQUE (2004), p. 33.

⁹⁰⁵ Fundada a finales del siglo XI e inicios del siglo XII en Jerusalén con fines curativos y asistenciales (su principal objetivo era el cuidado de los enfermos y los peregrinos que acudían a Tierra Santa), la citada orden sanjuanista fue poco a poco transformándose en una institución militar en respuesta a las crecientes demandas defensivas de los reinos y principados cruzados. Vid. BARQUERO GOÑI (2003), p. 11.

⁹⁰⁶ *Idem*, p. 12.

⁹⁰⁷ PÉREZ MONZÓN (1999), p. 17.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

que abarcaba dicha demarcación sanjuanista⁹⁰⁸. En efecto, la instauración de la encomienda de Valdeguareña fue gradual, iniciándose su andadura en el año 1113, cuando se produjo la donación del núcleo poblacional de Paradinas. Amén de dicha concesión, la verdadera base territorial de las encomiendas de Valdeguareña se constituyó el día 3 de julio del año 1116, momento en el que la reina doña Urraca concede a la orden una amplia extensión territorial compuesta por once pueblos y pequeñas aldeas⁹⁰⁹. Cuando apenas habían transcurrido uno meses de tan importante donación, el 11 de noviembre de 1116 la orden sanjuanista recibió, representada por Pelayo Arulfiz y Juan Sebastián⁹¹⁰, el término de *Fraxinum Vetus* con sus tierras, derechos y jurisdicciones de la mano de la propia reina doña Urraca⁹¹¹.

La referida carta de donación contiene también el compromiso de los freires sanjuanistas de erigir una iglesia acorde a sus necesidades, quizás, no satisfechas, como advirtiera Pérez Monzón, en un inmueble anterior⁹¹². Así las cosas, la construcción de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo por parte de los hospitalarios se comenzará, por expreso deseo de la reina doña Urraca⁹¹³, poco tiempo después de la donación del municipio a su orden. El mencionado templo, de planta basilical de tres naves y cabecera compuesta por tres ábsides semicirculares, debió de comenzar a levantarse en piedra, un material del que, sin embargo, solo se elaboraron los arranques de las naves y gran parte de los paramentos que definen los tres ábsides que rematan la citada fábrica templaria. Aunque se desconocen con certeza las razones que motivaron la permuta de material, Pérez Monzón y Castán Lanaspa consideran que la interrupción de la fábrica pétreo y la continuación del proyecto del templo en ladrillo (esta singularidad constructiva también se ve en las iglesias de San Gervasio y San Protasio

⁹⁰⁸ *Ibidem.*; OJEDA NIETO (1997), p. 23.

⁹⁰⁹ “Vobatum id est Algodre et Holmo et Vallessa et Ordeño ac Villaralvo et Castrello de Villavite et Vadelo et fonte de illa Paenna et Villa Ascusa et Cañizar”. Vid. OJEDA NIETO (1997), p. 25.

⁹¹⁰ PÉREZ MONZÓN (1999), p. 119.

⁹¹¹ “Ego Urraca regina, nobilissimi regis Alfonso fila, (...), facio cartam donationis perpetuo valituram domino Deo et sacre domui Hospitalis Iherosolimitani cunctisque fratribus eiusdem, presentibus et futuris, de una aldea que esta in ripa de Febam, et vocatur Fraxinum Vetus, et est Inter. Salamancam et Medinam. Vid. AYALA MARTÍNEZ (1995), doc. n.º 11, pp. 153-154.

⁹¹² PÉREZ MONZÓN (1999), p. 123

⁹¹³ “...Homines etiam qui ibi habitaverint non habeat licenciam construendi ibi ecclesiam absque precepto et voluntate fratrum memorati Hospitalis...”. Vid. AYALA MARTÍNEZ (1995), doc. n.º 11, p. 154.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Santervás de Campos en Valladolid) pudo deberse a la activa implicación de la localidad de Fresno el Viejo en las disputas fronterizas en las que tanto Castilla como León se vieron involucrados durante la segunda mitad del siglo XII⁹¹⁴. Semejante interpretación contrasta, sin embargo, con la que dio Azcárate Ristori, quien considera que el cambio del sistema de trabajo no tuvo por qué ser resultado de ningún acontecimiento bélico y sí de la necesidad de realizar rápidamente el templo, una premura que implicaría el uso de materiales pobres por la escasez de medios económicos, así como por el carácter utilitario que generalmente adquieren estos edificios⁹¹⁵.

De ser cierto el punto de vista de Pérez Monzón y de Castán Lanaspá, la realización de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo bien pudiera haberse prolongado hasta los primeros años del siglo XIII⁹¹⁶. Amén de estas divergencias, la originaria fábrica templaria resultó transformada en época moderna en virtud de las reformas acometidas en los siglos XVII y XVIII⁹¹⁷. Estas actuaciones, en combinación con la construcción de la sacristía en el lado septentrional del ábside central en el siglo XVI, dieron como resultado una imagen que prevaleció casi incólume hasta finales de la década de los 90 de la centuria pasada, cuando, con ocasión de las obras de restauración y adecuación del edificio⁹¹⁸, se decidió tanto picar

⁹¹⁴ PÉREZ MONZÓN (1999), p. 124; CASTÁN LANASPA (2006), p. 68.

⁹¹⁵ AZCÁRATE RISTORI (1985), p. 30.

⁹¹⁶ Los diferentes trabajos arqueológicos llevados a cabo con ocasión de la última restauración del edificio han sacado a la luz una necrópolis en torno a la iglesia. En ella se han hallado un conjunto de enterramientos que pudieran fecharse en el siglo XII, al tiempo que tumbas de ladrillo que pudieran corresponderse a comienzos del siglo XIII. Vid. VV.AA. (2003), pp. 11.15.

⁹¹⁷ La iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo quedó sujeta a una primera reforma de calado en los años sesenta del siglo XVII (PÉREZ MONZÓN (1999), p. 144, nota nº 60), momento en el que las primitivas cubiertas lígneas que cubrían las naves fueron reemplazadas por bóvedas realizadas en ladrillo y en yeso. A la citada actuación, ejecutada por los maestros de albañilería Pedro Troche y Francisco Hernández, así como por el maestro de carpintería Antolín de Villa, le sucedió una segunda en el siglo XVIII a causa de la inestabilidad estructural y constructiva del edificio. Este, en efecto, hubo de ser intervenido de urgencia por Antonio de San José Pontones, quien reemplazó la cubierta de la nave central por otras más ligeras, al tiempo que reconstruyó la torre-campanario (CASTÁN LANASPA (2006), pp. 69-70). En la segunda mitad del siglo XVIII, en sustitución de un retablo previo del que ya existe constancia de su existencia a mediados del siglo XVI, fue instalado un retablo mayor de traza neoclásica, una obra que constaba de un banco, un cuerpo y un ático que cobijaba un lienzo de la crucifixión del Señor del siglo XVII. Vid. GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2002), pp. 141 y 144.

⁹¹⁸ A una primera intervención arqueológica, le siguió un proceso de restauración integral del edificio que se desarrolló en dos fases. A lo largo de este proceso, que pretendía rescatar del deterioro a la fábrica templaria, se procedió a reemplazar la cubierta y su entramado estructural, a desmontar el pavimento de la iglesia con el

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

sus revocos internos con el fin de sacar a la luz la fábrica originaria como desmontar, dado su “escaso interés”, el retablo mayor neoclásico que focalizaba la visión del templo (il. 54).

Su desmontaje a fin de ser trasladado y guardado en un depósito permitió apreciar, allí donde el enfoscado de yeso sucio y corroído del semicilindro absidal se había desprendido, pequeños fragmentos de superficie pictórica (después se demostró que se trataba de escenas íntegras) que se unieron a los vestigios pictóricos descubiertos tras las yeserías barrocas que ornaban tanto la bóveda de cascarón absidal como el arco de separación existente entre esta y la bóveda del tramo recto presbiterial⁹¹⁹. Tras efectuar varias catas para dejar constancia de su extensión, se procedió, por parte de la empresa especializada Restaurolid Ibérica S.L., a la inmediata y cuidadosa intervención del mural a través de un raspado mediante bisturí en aquellas zonas del ábside donde el enfoscado estaba suelto. Semejante procedimiento se efectuó a través de la técnica llamada de “empacos”, consistente en la aplicación de piezas de algodón humedecidas en las zonas en las que el enfoscado, como sucedió en la bóveda, estaba muy afianzado. Una vez erradicado el enfoscado, se efectuó la consolidación de las pinturas murales, siendo el precario estado de conservación de las mismas (a las huellas del piqueteado realizado con el objeto de garantizar el adecuado agarre de enlucidos posteriores y los daños ocasionados por los anclajes del retablo mayor, habría que añadir las oquedades que hacían peligrar la estabilidad del estrato pictórico o la pulverulencia de los pigmentos) determinante para que el referido proceso de consolidación y de restauración acometido a comienzos de la actual centuria no lograra recuperar ciertas partes del programa pictórico arruinadas por extensas y perniciosas lagunas pictóricas⁹²⁰.

Las labores por entonces emprendidas permitieron dejar a la vista por la parte interior la cabecera, al tiempo que desentrañar y recuperar un interesante conjunto mural albergado en

objeto de fijar y restablecer el nivel de rasante que tuvo en origen. También se llevó a cabo la consolidación y la restauración de los paramentos verticales y fachadas, en las que se aplicaron actuaciones miméticas tanto de consolidación como de reintegración de fábricas, así como el derribo de la sacristía, consistente en un cuerpo anexo a la cabecera que ocultaba parcialmente el ábside septentrional y que, por ende, desvirtuaba la estética originaria del templo. Vid. DELGADO BARQUERO (2004), pp. 34-39.

⁹¹⁹ En VV.AA., (2003), p. 22 González Sánchez señala que “en la parte alta [la bóveda de cuarto de esfera absidal] se adivinaba una sombra perfectamente delineada que denunciaba la existencia de un Pantocrátor”.

⁹²⁰ *Idem*, pp. 16-17.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el cuarto de esfera y en el segundo cuerpo del semicilindro absidales⁹²¹, entre una línea de imposta ornada con taqueado jaqués que le separa del primer cuerpo y un friso de ladrillos en esquinilla, decorado con un sistema ornamental que finge un ajedrezado, y una banda de ladrillos recortados en nacela que hacen lo propio con respecto al cascarón absidal (**il. 55**). La actuación acometida permitió asimismo comprobar la sola representación del programa pictórico situado en el segundo cuerpo del hemicycle absidal en el fragmento de superficie muraria que media entre la ventana central, decorada con una ornamentación semejante a la existente en el friso de ladrillos en esquinilla referido, y las ventanas que fueran abiertas en el sector meridional y septentrional de la capilla mayor. Estos dos vanos colaterales, a buen seguro, ya existentes en el momento en el que el conjunto mural fue concebido a juzgar por los vestigios conservados en el paramento exterior, debieron de ser interiormente ampliados en el siglo XVI con ocasión de la instalación en la ya señalada centuria de un primer retablo mayor y el consiguiente cegamiento del vano abierto en el sector central⁹²². El ornato a base de estrellas que tapiza el intradós del vano abierto en el lado septentrional del semicilindro absidal bien pudiera ser coetáneo a esta intervención, una actuación que considero, a juzgar por los episodios conservados y por la ausencia de vestigios pictóricos en los fragmentos de

⁹²¹ Como en las pinturas murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] o de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431], el programa figurativo se restringe al segundo cuerpo del hemicycle absidal, una circunstancia que pudiera deberse a la elevada propensión de las partes inferiores de los paramentos a sufrir la intervención de agentes dañinos para la capa pictórica. Ello supuso que algunos artistas, como los que hicieron las pinturas murales de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 432] o de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 9], dispusieran el tradicional ornato de veros o la abigarrada decoración a base de volúmenes trazados en perspectiva que, por ejemplo, todavía puede discernirse en el conjunto mural de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 196]. Al programa pictórico que fuera hallado en el hemicycle y en la bóveda de cascarón absidales de la capilla mayor del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, habría que añadir los vestigios pictóricos apenas conservados en el paramento de la nave del Evangelio. Son dichos restos único testimonio de una *Crucifixión* que Gutiérrez Baños enmarca en la órbita del estilo gótico lineal (ca. 1330-1340), una escena cuyas figuras mejor conservadas pertenecen tanto a la Virgen María como a una de las santas mujeres que habría que identificar con María Magdalena merced a la inscripción en letra gótica mayúscula “MARÍA MA[G]DALENA” preservada (GUTIÉRREZ BAÑOS (2009), p. 371, fig. 4). Asimismo, en GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 44, el autor no solo se hace eco de dicho mural sino también de los restos fragmentarios de un *Tetramorfos* aparecidos en la nave del costado de la Epístola.

⁹²² En efecto, con anterioridad al retablo mayor de factura neoclásica retirado con ocasión de la restauración del templo, debió de existir un primer retablo mayor del que hay noticias de su existencia en la visita canónica del año 1534. En ella, de la que da cuenta GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2002), pp. 141-142, se indica que dicho retablo constaba de predela y tres calles. De ellas, la central tendría tres huecos que albergaban imágenes de bulto, mientras que las laterales tablas con escenas de la vida del Precursor.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

superficie muraria ubicados entre los dos vanos colaterales y el tramo recto presbiterial, no fragmentó un discurso iconográfico concerniente a la hagiografía de *San Juan Bautista*. En efecto, no sería para nada extraño que el referido ciclo narrativo tuviera su comienzo con la *Visitación* y el *Nacimiento del Precursor*, pudiendo acabar con el *Banquete de Herodes* y la *danza de Salomé* con la pretensión de no reproducir el cruento martirio al que fue sometido el santo.

La condición del Precursor como titular de la orden sanjuanista justificaría, como estimo que también lo hace en el conjunto mural conservado en la capilla emplazada en el costado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, ils. 192 y 193], la representación del referido ciclo concerniente a la hagiografía de *San Juan Bautista*⁹²³. El Precursor fue hijo de Santa Isabel y del sacerdote Zacarías, quien quedó totalmente mudo al recibir con incredulidad la noticia procurada por el arcángel San Gabriel del advenimiento de un hijo de nombre Juan⁹²⁴. La leyenda afirma que Juan el Bautista se retiró muy joven al

⁹²³ Amén del conjunto mural de la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo o de las pinturas murales de la capilla emplazada en el costado septentrional de la cabecera del templo de Santa María de Wamba, existen otros programas pictóricos medievales también integrados por pasajes concernientes a la hagiografía de *San Juan Bautista*. En este punto, habría que anotar las pinturas murales con escenas del santo Precursor que, provenientes del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora), se localizan a día de hoy en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de la localidad zamorana. Estas pinturas murales, atribuidas a Teresa Díez y estudiadas por GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 308-310, autor que las enmarca en la órbita del estilo gótico lineal (mediados del siglo XIV), están constituidas por un extenso ciclo narrativo que comprende escenas relativas al ciclo de la infancia, de la predicación y de la pasión del Bautista. Asimismo, ya en el siglo XV, habría que mencionar el conjunto mural de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria), estudiado por BARRÓN GARCÍA (1998), p. 218 y por MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 286-291, así como las pinturas murales procedentes del templo de San Juan Bautista de El Collado (La Rioja), núcleo perteneciente al municipio de Santa Engracia de Juberá. Fue dicho programa pictórico, estudiado por ARRÚE UGARTE (1986), pp. 87-110, hallado en el año 1985 y arrancado de su emplazamiento primigenio con el fin de salvaguardarlo de la ruina inminente que amenazaba la fábrica templaria. Del estudio realizado por parte de dicha autora, se desprende la primitiva articulación del conjunto mural con arreglo a un simulado ensamblaje retablistico formado por banco y cuerpo principal estructurado en una calle central y cuatro calles laterales organizadas en dos cuerpos superpuestos. Los encasamientos que dibujan la citada articulación están integrados por episodios relativos al ciclo de la infancia, de la predicación, de la pasión y de la leyenda de las reliquias.

⁹²⁴ "...Y se le apareció a Zacarías un ángel del Señor, en pie, a la derecha del altar del incienso. Zacarías se asustó al verlo, y se llenó de miedo. El ángel le dijo: "No tengas miedo, Zacarías, pues tu petición ha sido escuchada, y tu mujer Isabel te dará un hijo, al que pondrás por nombre Juan. (...). Zacarías dijo al ángel: "¿Cómo sabré que es así? Pues yo soy viejo, y mi mujer de avanzada edad". El ángel le contestó: "Yo soy Gabriel, que estoy delante de Dios, y he sido enviado a hablarte y darte esta buena noticia. Te quedarás mudo y no podrás hablar hasta que suceda todo esto por no haber creído en mis palabras, que se cumplirán en su tiempo...". (Lc 1, 5-23). De dicho pasaje también se hace eco VORÁGINE (2008), t. I, p. 336 del siguiente modo: "Considerando Zacarías su ancianidad y la esterilidad de su mujer, comenzó a dudar, y siguiendo en

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

desierto de Judea con la pretensión de ejercer una vida ascética basada en la penitencia. Fue durante su retiro cuando el Precursor, así llamado por ser el anunciador del Mesías, bautizó a Jesucristo y a sus discípulos en las aguas del río Jordán antes de que Herodes Antipas, por aquel entonces tetrarca de Galilea, lo ordenara encarcelar por deseo de su mujer, Herodías. Esta, molesta con San Juan Bautista al haberse atrevido a censurar su boda con Herodes⁹²⁵, pues apuntó que aquella era su sobrina y cuñada a la vez, encontró la ocasión para vengarse de él en el banquete con que Herodes Antipas agasajó a las personalidades más importantes de Judea con ocasión de su cumpleaños: Salomé, la hija de Herodías, danzó para el referido gobernante y tanto cautivó y agradó a los invitados que le ofreció lo que ella deseara. Esta, tras consultar a Herodías, pidió la cabeza del Bautista⁹²⁶.

De la detenida contemplación del ciclo hagiográfico de *San Juan Bautista* representado en el segundo cuerpo del hemicycle absidal se constata la composición del mismo con siete episodios concernientes principalmente a la infancia y a los estadios previos de la pasión de *San Juan Bautista*. Aunque la disposición de los diferentes episodios no es ni mucho menos aleatoria, pues el programa pictórico se ajusta a un orden de lectura concreto, de izquierda a derecha, el hecho de que las distintas escenas se muestren ajenas a estructuras organizativas otorgan al conjunto mural una cierta sensación de desorden. En efecto, el autor que realizó las pinturas murales objeto de estudio no aprovechó los beneficios organizativos que estimó confieren los distintos encasamientos en que, por ejemplo, se articulan las pinturas murales conservadas en el hemicycle absidal de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431]. Asimismo, el autor tampoco recurrió al sistema retablistico fingido similar

esto la costumbre de los judíos pidió al ángel alguna garantía; es decir, le indicó que le demostrara con alguna señal que todo cuanto le estaba anunciando iba a suceder verdaderamente. El ángel accedió a ello, y la garantía o señal que le dio para demostrarle que lo que le decía tenía carácter de vaticinio, fue dejarle mudo durante algún tiempo por haber resistido a creer que lo que le anunciaba iba realmente a ocurrir”.

⁹²⁵ “Y es que Herodes había detenido a Juan, lo había encadenado y lo había metido en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo; pues Juan le decía: “No te es permitido tenerla”. Quiso matarlo; pero tuvo miedo del pueblo, que lo tenía por profeta”. Vid Mt 14, 3-5.

⁹²⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 489. “Al llegar el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías bailó en presencia de todos, y tanto agradó a Herodes, que juró darle lo que pidiera. Ella, instigada por su madre, le dijo: “Dame ahora mismo en una bandeja la cabeza de San Juan Bautista”. El rey se entristeció, pero por el juramento y los invitados ordenó que se la dieran, y envió a cortar la cabeza de Juan a la cárcel. Trajeron en una bandeja la cabeza y se la entregaron a la muchacha, la cual se la llevó a su madre. Sus discípulos fueron, recogieron el cadáver y lo sepultaron. Fueron después a decirselo a Jesús”. Vid. Mt 14, 6-12. Dicho proceso también se relata en Mc 6, 17-29.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

al usado, por ejemplo, en el hemicyclo absidal de la iglesia parroquial de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17].

Teniendo en cuenta estas consideraciones previas, la lectura del ciclo narrativo debe de iniciarse por los pasajes representados en el fragmento de superficie muraria comprendido entre el vano central y el vano abierto en el sector septentrional del ábside. De este modo, y no habiendo constancia, como sí la hay en otros conjuntos murales de análoga temática, del *Anuncio del arcángel a Zacarías*⁹²⁷, la lectura del ciclo narrativo de *San Juan Bautista* aquí plasmado estimo que debe iniciarse por el tema de la *Visitación* (il. 56). Dicho pasaje, como resultado de la pertinente simplificación compositiva, solo lo constituyen la Virgen, que se presenta nimbada y ataviada con una túnica y un manto, y su prima *Santa Isabel* fundidas en el abrazo en que se hace efectiva la mutua verificación de su respectivos embarazos⁹²⁸.

A este pasaje le sigue, en un nivel inferior, uno de los hitos más significativos del ciclo de la infancia del Precursor: el *Nacimiento de San Juan Bautista* (il. 57). En él todavía se observa la anecdótica representación de *Santa Isabel* tumbada en un camastro tras dar a luz mientras dos doncellas la asisten y la Virgen sujeta al recién nacido entre sus brazos⁹²⁹.

⁹²⁷ NAVARRO TALEGÓN (1980), p. 171; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), p. 308, nota n.º 121.

⁹²⁸ *Santa Isabel* lleva el cuello y la cabeza cubiertos con una toca que la distingue como una mujer de edad avanzada (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 206), mientras que la Virgen María es representada con una larga melena en alusión a su virginidad y su juventud. (MÀLE (1982), pp. 92-93). El referido episodio de la *Visitación*, aquí integrado, de igual forma que en las pinturas murales procedentes del coro de Santa Clara de Toro (Zamora), en el ciclo narrativo de San Juan Bautista (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 308-309), ya aparece en ejemplos del siglo XIV. De esta manera, y al margen de las pinturas murales provenientes del coro del convento de Santa Clara de Toro, habría que anotar los murales del ángulo SO y de la sacristía de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora, de mediados del siglo XIV y de la segunda mitad del siglo XIV respectivamente (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 354, nota n.º 1292 y 357, nota n.º 1300). El tema de la *Visitación* también aparece en conjuntos murales del siglo XV: a saber, las pinturas murales situadas en el fondo del arcosolio abierto en el paramento septentrional del templo de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208], el conjunto mural de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 433], el mural del templo de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), así como las pinturas murales de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia) y de Revilla de Santullán (Palencia). También aparece en los murales de la ermita de la Asunción de San Felices de Castillería (Palencia) y de la ermita de la Virgen del valle de Vallespinoso de Cervera (Palencia) (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 174, 178, 187, 196 y 199; MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 96, 141, 168, 206, 241-242). El hecho de que el pasaje de la *Visitación* objeto de estudio fuera representado sobre un fondo neutro impide saber si el artista siguió la cita bíblica, que asegura que el encuentro se produjo en el interior de la vivienda de *Santa Isabel* (Lc 39-56), o el *Protoevangelio de Santiago* (XII, 2), que sostiene que el encuentro tuvo lugar en el exterior de la casa.

⁹²⁹ El señalado suceso tiene su justificación en *La leyenda dorada*, texto en el que se puede leer: “Tres meses permaneció la Santa Virgen en casa de su prima, sirviéndola y ayudándola. Ella fue quien cuando el niño vino al mundo lo recogió con sus manos, lo sacó a la luz, e hizo con él diligentísimamente el oficio de rolla o de

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El ciclo narrativo de *San Juan Bautista* continua con la escena representada a la derecha de la *Visitación*, un pasaje en el que se narra la *Imposición del nombre a San Juan Bautista* (il. 58). Semejante interpretación se concreta en una escena en la que Zacarías está sentado y escribiendo sobre una especie de papel “Ioanes uoca/bitur” (il. 59), pues, como ya señalé en líneas previas, le fue privado del habla por su total desconfianza hacia el designio divino que le advertía tendría un hijo de nombre Juan⁹³⁰. Este pasaje se desarrolla ante la presencia de la Virgen, que también está con San Juan niño entre sus brazos, de *Santa Isabel*, de una sirvienta y de dos figuras que, ataviadas con túnicas talaras negras (il. 60), bien pudieran ser miembros del Templo contraviniendo la interpretación que realizara González Sánchez: en efecto, para él formarían parte de la escena que, representada al otro lado del vano central, identificó con el instante en el que la *Reina doña Urraca entrega Fresno el Viejo a la orden hospitalaria*⁹³¹.

niñera” (VORÁGINE (2008), t. I, p. 337). De las dos doncellas representadas, la más próxima a *Santa Isabel* y a la cama sobre la que esta yace porta una bandeja circular en la que aún se distinguen una serie de formas desdibujadas. Estos motivos, teniendo presente el estudio que hiciera SILVA MAROTO (2006a), p. 150 sobre el *retablo del Bautismo* realizado por Juan de Flandes para la Cartuja de Miraflores, bien pudieran ser cerezas, anunciadoras de la prosperidad, de la abundancia y de la felicidad material según REVILLA (1999), p. 102. La manera como fue representada la *Natividad de San Juan Bautista* presenta ciertas analogías con la escena de igual temática de las pinturas murales provenientes del templo de San Juan Bautista de El Collado. En este caso, *Santa Isabel* está también tendida en un lecho, atendida por una doncella y acompañada por la Virgen María que sostiene al niño entre sus brazos. Mismo tratamiento compositivo se observa en el retablo de los santos Juanes procedente del castell de Santa Coloma de Queralt y actualmente conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya o en la escena del *Nacimiento de San Juan Bautista* representada en el retablo de San Juan y de San Esteban procedente de Badalona. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987). pp. 65 y 101.

⁹³⁰ Por lo que a la inscripción respecta (traducida “Se llamará Juan”), decir que esta, como advierte MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 295, fue realizada en letra gótica minúscula cursiva, una variante epigráfica poco común que sugeriría la poca importancia conferida a dicha inscripción. El ya citado texto “Ioanes uocabitur”, concerniente al pasaje de Lc 1, 59-79 que narra la presentación de Juan en el Templo, no se corresponde con exactitud con lo indicado en Lc 1, 63: “Él [Zacarías] pidió una tablilla y escribió: “Su nombre es Juan”. Todos se quedaron admirados”. En la escena de la *Imposición del nombre al Bautista* correspondiente a las pinturas murales de la iglesia parroquial de El Collado, Zacarías, de la misma forma que en el programa pictórico cuyo estudio me ocupa, aparece escribiendo en una tablilla o filacteria que reza: “Io[annes] e[st] nome[n] in”, esto es, “Juan es su nombre” (ARRÚE UGARTE (1986), p. 95). Asimismo, el modo como fue representado el sacerdote Zacarías en las pinturas murales de Fresno el Viejo se asemeja a como aparece en el citado retablo de los santos Juanes procedente del castell de Santa Coloma de Queralt. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987). pp. 65

⁹³¹ Considerando que la escena sita al otro lado del citado vano central narraba el momento en que la *Reina doña Urraca entrega Fresno el Viejo a la orden sanjuanista*, Sánchez González identifica a las dos figuras con Frey Pelagio de Arulfiz y con Frey Juan Sebastián, delegado de la orden sanjuanista el primero y prior de la nueva iglesia el segundo (VV.AA. (2003), p. 24). La representación del sacerdote Zacarías escoltado por miembros del Templo no sería extraña, pudiéndose también observar en el retablo procedente del castell de

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

El último pasaje representado en el fragmento de superficie muraria comprendido entre el vano central y el vano abierto en el sector septentrional del ábside no solo no forma parte del ciclo de la infancia del Precursor sino que tampoco es muy habitual en el ciclo narrativo de *San Juan Bautista*. En efecto, el autor, en lugar de representar el *Bautismo de Cristo por San Juan Bautista*, una escena que aparece, por ejemplo, en el conjunto mural de la capilla abierta al lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 204], reproduce, apropiándose de la modalidad iconográfica habitualmente empleada en la plasmación de dicho episodio⁹³², el *Bautismo de San Juan Bautista por Cristo* (il. 61)⁹³³. Este episodio, también observable en un relieve del siglo XVI conservado en la colegiata de Santa María de la Asunción de Medinaceli (Soria)⁹³⁴, se plasma en una escena en la que el Precursor, representado como hombre adulto y barbado, se encuentra, como si de la figura de Jesucristo se tratara, sumergido en las aguas del río Jordán hasta la cintura. El Precursor junta sus dos manos al tiempo que Jesucristo, nimbado y vestido con una ampulosa túnica roja y un manto grisáceo, derrama el agua del río mediante algún recipiente no conservado sobre la cabeza del santo⁹³⁵. En la orilla opuesta a donde se sitúa Cristo, esto es, en el lado

Santa Coloma de Queralt (GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 65). Asimismo, habría que señalar el ciclo hagiográfico de *San Juan Bautista* conservado en el baptisterio de Saint-Jean de Poitiers (Vienne). En dicha obra, estilísticamente enraizada en modelos de la antigüedad clásica, como se constata en la escena del *Nacimiento del Precursor*, donde *Santa Isabel*, tumbada en el camastro, recuerda a las matronas romanas, la escena relativa a la *Imposición del nombre al Bautista* muestra a Zacarías flanqueado por varios miembros del Templo. Vid. LANDRY-DELCROIX (2012), pp. 266-269.

⁹³² En la citada modalidad iconográfica, Cristo, parcialmente sumergido en las aguas del río Jordán, recibe el sacramento del bautismo de parte del Precursor quien, situado en la orilla derecha, vierte con un recipiente el agua del río sobre su cabeza. En la orilla opuesta a donde se localiza el Bautista, esto es, en el lado izquierdo, suelen ubicarse uno o dos ángeles que habría que identificar con ángeles mancebos recién descendidos de los cielos para officiar como diáconos. Además de en las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Wamba, el esquema compositivo descrito también puede apreciarse en la escena del *Bautismo de Cristo* emplazada en el retablo de San Ildefonso que encargara el cardenal Mella a Fernando Gallego para la capilla de la misma advocación de la catedral de Zamora (SILVA MAROTO (2004), pp. 164-166). Asimismo, cabría mencionar la escena de semejante temática del retablo de la catedral vieja de Salamanca (PANERA CUEVAS (2000), pp. 158-160).

⁹³³ CASTÁN LANASPA (2006), p. 74, nota nº 22 ya advierte que pudiera tratarse de una representación del *Bautismo de San Juan Bautista por Cristo* y no, frente a otras interpretaciones (VV.AA (2003), pp. 25-26), de la tradicional escena del *Bautismo de Cristo*.

⁹³⁴ EXPOSICIÓN (1997a), pp. 205-206 (ficha redactada por Cortés Arrese).

⁹³⁵ La laguna pictórica situada sobre la cabeza de *San Juan Bautista* impide advertir el utensilio con el que Cristo vertería el agua sobre la cabeza del Precursor, un recipiente que, sin embargo, y a tenor de lo señalado

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

izquierdo de la composición, el artista representó a una efigie que recordaría a los referidos ángeles mancebos que solían disponerse, como así se aprecia en el mural de Santa María de Wamba, en las escenas relativas al *Bautismo de Cristo*⁹³⁶. De la manera citada, esta figura, ataviada con una túnica negra y un manto decorado con lo que parecen ser motivos florales, asistiría como oficiante de la ceremonia a través del gesto que, apenas reconocible, estaría haciendo con su mano izquierda. Con todo, no parece que dicha figura sostenga, como así parece suceder en la inmensa mayoría de las escenas del *Bautismo de Cristo*⁹³⁷, el atuendo de la persona que está siendo objeto del sacramento del bautismo.

A este episodio, un pasaje con el que el autor buscaba convertir al propio Mesías en un elemento activo, al tiempo que reafirmar el patronazgo del Precursor exaltando su figura a través del bautismo y difundiendo que el Bautismo ejercido por parte del Precursor no es la verdadera fuente de salvación sino que lo es Jesucristo y el Bautismo de la Iglesia⁹³⁸, le suceden los pasajes representados en el fragmento de superficie muraria comprendido entre el vano central y el vano abierto en el lado meridional del ábside. En virtud de lo indicado en líneas precedentes, las escenas aquí representadas hacen alusión a los momentos previos al luctuoso martirio del Bautista. De ellas, la primera escena a la que estimo habría que hacer referencia es la ubicada en la parte superior del paramento, pues en ella se narraría, contraviniendo la opinión de González Sánchez y admitiendo como válida la interpretación

por GARCÍA PÁRAMO (1988), p. 41 en relación con el episodio del *Bautismo de Cristo*, bien pudo ser una concha o incluso, una vasija, que sustituyó a la mencionada concha en la pintura gótica castellana.

⁹³⁶ Como bien señala PANERA CUEVAS (2000), p. 160, la inclusión de dichas figuras angélicas, convertida en un estereotipo desde el siglo XIV, habría de explicarse por influencia de la liturgia bizantina, según la cual tendrían la función de diáconos que con las manos asisten al obispo y le ayudan a vestir a los catecúmenos. Por su parte Sánchez Vidal, considerando que dicha escena representa el *Bautismo de Cristo*, identificó a la figura sita a la derecha del Salvador (izquierda del espectador) con “un joven que ayuda al rito del bautismo de Cristo. Se trata de uno de los discípulos del Bautista, llamado también Juan; hermano de Santiago, ambos hijos de Zebedeo y de Salomé, una de las mujeres que seguían a Jesús. Luego aquel Juan pasó a ser discípulo de Cristo”. Vid. VV.AA (2003), p. 26.

⁹³⁷ Aunque existen variaciones, como en la escena del *Bautismo de Cristo* del retablo de San Salvador de la iglesia de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), donde un ángel sujeta la vestimenta de Cristo y el otro presenta las dos manos juntas en posición orante (LACARRA DUCAY (2004), p. 64), en la mayoría de las ocasiones, como en el *Bautismo de Cristo* de la catedral vieja de Salamanca, los ángeles portan el atavío de Jesucristo. Vid. PANERA CUEVAS (2000), p. 160.

⁹³⁸ “Entonces Jesús fue de Galilea al Jordán para que Juan lo bautizara. Pero Juan quería impedirlo, diciendo: “Soy yo el que necesita ser bautizado por tí, ¿y tú vienes a mí?” Jesús le respondió: “¡Déjame ahora, pues conviene que se cumpla así toda justicia!”. Vid. Mt 3, 13-15.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

de Castán Lanaspá⁹³⁹, el momento de la *Reprimenda de San Juan Bautista a Herodías* (**il. 62**). En base a dicha interpretación, *San Juan Bautista*, nimbado, ataviado con el tradicional sayo de pelo de camello y representado de un mayor tamaño en concordancia con la ley de la perspectiva jerárquica, reprende, desde la izquierda de la referida escena, a una Herodías coronada y acompañada por un amplio séquito⁹⁴⁰.

El reproche que, sobre la boda entre Herodes y Herodias, hiciera *San Juan Bautista*, fue el causante del *Prendimiento y Encarcelamiento del Precursor* (**il. 63**), un pasaje que en el mural objeto de estudio se concreta en una escena en la que el santo está siendo conducido por un grupo de soldados armados hacia una de las torres de la fortaleza que Herodes tiene en Maqueronte⁹⁴¹. A continuación, a la derecha de la anterior escena, se reproduce el *Festín*

⁹³⁹ CASTÁN LANASPA (2006), p. 74 ya consideró errónea la interpretación dada a conocer por González Sánchez: según dicho autor, *San Juan Bautista* hace entrega del libro de las constituciones de la orden a la reina doña Urraca, reina titular de Castilla y de León. Esta estaría “acompañada de sus hijos, la infanta doña Sancha y su hijo el rey don Alfonso. El grupo está compuesto por siete personas entre las que se encuentran don Jerónimo, obispo de Salamanca, el conde Pedro Froylaz, ayo del rey, el conde Pedro González y una dama, priora de la rama sanjuanista femenina. Todos son actores y testigos de la entrega de esta encomienda, voluntaria y conscientemente hecha por la reina, en remisión de sus pecados y de los de sus antecesores en los términos especificados en la carta de donación. Se personaliza la entrega, hecha directa y figurativa ante la persona de San Juan Bautista que se presenta de mayor tamaño porque desde este momento, en torno a él se va a desarrollar la vida de la villa de Fresno” (VV.AA. (2003), p. 24). De esta forma, considero adecuada la identificación que hiciera Castán Lanaspá de esta escena, pues en el medioevo se reservan y dedican grandes espacios en los templos para divulgar y difundir la hagiografía de los santos en un proceso en el que se advierte un fin catequético al pretender con ello que todo aquel que ingresara en los edificios entendiera lo representado. Por ello, intercalar un pasaje sobre un acontecimiento local, resultaría, a mi juicio, confuso para los creyentes. Llegados a este punto conviene señalar que la desinteresada labor de los cronistas locales en la difusión del patrimonio de sus municipios no siempre conlleva, como también sucede con las murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo, un análisis veraz de lo representado.

⁹⁴⁰ Con todo, resulta especialmente significativa la manera como fue representada dicha escena, pues el autor omitió a Herodes cuando las fuentes afirman, como ya se ha señalado en líneas precedentes (Mt 14, 4-5), que la reprimenda del Bautista estuvo dirigida al tetrarca. De este modo, la presencia de Herodes se constata en las pinturas murales provenientes del coro de Santa Clara de Toro, actualmente ubicadas en la iglesia toresana de San Sebastián de los Caballeros (NAVARRO TALEGÓN (1980), p. 171; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 309). Semejante circunstancia también se observa en conjuntos murales correspondientes al siglo XV: a saber, las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz, donde el santo, representado en un púlpito, reprende al tetrarca Herodes (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 218 y MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 287-288), así como el mural que fuera arrancado de la iglesia de San Juan Bautista de El Collado. En este caso, *San Juan Bautista* aparece de pie señalando con el dedo índice de su mano derecha, a la vez que levantando la mano izquierda con el objeto de amonestar la actitud de Herodes y de Herodías. Vid. ARRUE UGARTE (1986), pp. 96-97.

⁹⁴¹ RÉAU (1996-2000), tomo 1, vol. 1, p. 510. El hecho de que tres de los soldados representados lleven una adarga, un escudo de forma arrionada que, frecuentemente empleado por parte de las milicias musulmanas, estaba confeccionado en piel y exteriormente ornado con un conjunto de borlas con fines defensivos (SOLER DEL CAMPO (1991), p. 301), bien pudiera sugerir la pretensión del artista por identificar a los soldados que

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Herodes y la danza de Salomé (il. 64), un episodio en el que el tetrarca Herodes Antipas, coronado y sentado junto a Herodías tras el abatido tablero de una larga mesa atendida por un sirviente prácticamente arruinado⁹⁴², señala con su mano derecha a Salomé con el firme propósito de que esta, representada en primer término tañendo un instrumento de cuerda, le solicitara lo que más deseara en recompensa de su magnífica interpretación⁹⁴³. En el citado momento, como ya apunté en líneas precedentes, Salomé, “instigada por su madre, le dijo: “Dame ahora mismo en una bandeja la cabeza de Juan Bautista”⁹⁴⁴.

Con todo, de las consideraciones anotadas pudieran extraerse una serie de conclusiones acerca del programa pictórico que fuera representado en el segundo cuerpo del semicilindro absidal del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo. En primer lugar, cabría indicar, retomando una interpretación realizada en líneas precedentes, que el ciclo de la infancia de *San Juan Bautista* comenzaría con el pasaje de la *Visitación*, pues no existe resto pictórico que atestigüe la primitiva representación del episodio alusivo al *Anuncio a Zacarías por el arcángel San Gabriel*. Asimismo, el artista omitió el ciclo de la Predicación del Precursor, una parte de la trayectoria vital del santo que, sin embargo, sí que aparece en las ya citadas pinturas murales provenientes del coro del convento de Santa Clara de Toro, así como en el conjunto mural del templo de Santa María de Wamba y en las pinturas murales de la iglesia

capturaron y encarcelaron a *San Juan Bautista* con las milicias musulmanes que oprimen a la cristiandad. La escena de la prisión de *San Juan Bautista* también es reproducida, aunque de un modo distinto, en las pinturas murales provenientes del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora). En este caso, el autor se centra en el instante del prendimiento (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 309). Asimismo, el *Prendimiento* y el *Encarcelamiento del Precursor* también aparece en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 218; MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 290.

⁹⁴² El hecho de que el artista viera la mesa con viandas (un pan y dos peces) habituales de la iconografía de la *Última Cena* sugiere que asistimos a un segundo ejemplo de contaminación iconográfica. Quizás, al igual que en el *Bautismo de San Juan Bautista por Cristo*, el artista intentase recalcar la figura del Mesías en una escena en la que el pan y el pescado podrían adquirir un sentido claramente eucarístico.

⁹⁴³ Amén de las citadas consideraciones extraídas de la mesa, la representación de Salomé con un instrumento musical no es exclusivo del programa pictórico objeto de estudio, sino que también se aprecia en las pinturas murales arrancadas del coro del convento de Santa Clara de Toro (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 309-310, nota n.º 1123). La modalidad iconográfica adoptada en estos ejemplos contrasta, sin embargo, con la variante recogida en el conjunto mural del templo de San Juan Bautista de Mata de Hoz, pues en este ejemplo Salomé danza, como describe MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 290, al son de los acordes de “una gran vihuela de seis órdenes o de un laúd de caja agitarrada” interpretada por un músico. Asimismo, en el conjunto mural originario de la iglesia de El Collado, la hija de Herodías baila mientras un músico toca un instrumento. Vid. ARRÚE UGARTE (1986), p. 97.

⁹⁴⁴ Mt 14, 8. Del mismo modo, Mc 6, 25 apunta que Salomé dijo: “Quiero des inmediatamente la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

de El Collado⁹⁴⁵. Por otra parte, el autor del programa pictórico de Fresno el Viejo se centra en los instantes previos a la pasión del Bautista, prescindiendo de los pasajes relativos a su martirio, plasmados en las pinturas murales de Toro, de Mata de la Hoz y de El Collado⁹⁴⁶, así como a la leyenda de las reliquias recogidas en este último mural⁹⁴⁷.

Sea como fuere, todo aquel que ingresara a la iglesia no solo repararía en algunos de los episodios más representativos del ciclo hagiográfico de *San Juan Bautista* sino que también tendría la oportunidad de contemplar el extenso programa pictórico que fuera representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal (il. 65). Dicha superficie, separada del semicilindro absidal por una franja de ladrillos en esquinilla ornada con motivos decorativos que estimo parecen querer imitar un ajedrezado y por una banda de ladrillos recortados en nacela, aloja una amplia composición pictórica alusiva al *Juicio final* en cuyo centro todavía se distingue una gran efigie de *Cristo en majestad*. De la detenida contemplación del referido programa pictórico se constata la presencia de ciertos motivos iconográficos habituales de la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos. Estos componentes, que habría de identificar con la inclusión de Cristo dentro de una mandorla mística⁹⁴⁸, así como con la

⁹⁴⁵ Por lo que a las pinturas murales de Toro se refiere, señalar que el autor, en una primera escena, aunó tanto la *Retirada del santo Precursor al desierto* como *San Juan Bautista bautizando*, mientras que en una segunda, como bien indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 309, no hay elementos de juicio suficientes que ayuden a su precisa identificación. Por otra parte, en las pinturas murales conservadas en la capilla abierta en el costado septentrional de la cabecera de Santa María de Wamba, el autor representó la *Retirada de San Juan Bautista en el desierto* y la *Predicación del Precursor*. Por último, mencionar que las pinturas murales de El Collado se hicieron eco del ciclo de la Predicación mediante la representación de la *Predicación en el desierto* y del *Bautismo de Cristo*. Vid. ARRÚE UGARTE (1986), pp. 95-96.

⁹⁴⁶ En cuanto a las pinturas murales de Toro, apuntar que el autor reprodujo la *Decapitación del Bautista* con la pertinente *Entrega a Salomé de la cabeza del Precursor* (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 309-310, nota n.º 123). Asimismo, las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz también se hacen eco del episodio de la *Entrega de la cabeza del Bautista a Salomé* (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 218; MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 290). Por último, decir que el programa pictórico de El Collado recoge tanto la *Decapitación de San Juan Bautista* como el momento en el que *Salomé hace entrega de la cabeza del Precursor a Herodías*. Vid. ARRÚE UGARTE (1986), p. 98.

⁹⁴⁷ Además de las pinturas murales localizadas en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro, en las que se representa el *Entierro de San Juan Bautista* (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 310, nota n.º 1123), el autor responsable de la ejecución del programa pictórico de El Collado hizo alusión a este momento de la trayectoria vital del santo mediante una escena que aúna la *Incineración de los restos del Bautista* y el *Traslado de las reliquias del Precursor*. Vid. ARRÚE UGARTE (1986), p. 99.

⁹⁴⁸ Cristo se sitúa, como en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 136], en el interior de una mandorla mística, un elemento definido por un vástago en torno al que se envuelve una cinta en helicoides. Este motivo presenta notables semejanzas con el que fuera representado en las citadas

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

representación de su monumental figura junto a un orbe escoltada por el tradicional motivo del *Tetramorfos*, se combinan con la imagen de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* de acuerdo con la visión del Evangelista San Mateo (**il. 66**)⁹⁴⁹. En efecto, Cristo, al mismo tiempo que sujeta con su mano derecha una cruz sita sobre un orbe que, a su vez, apoya sobre una columna⁹⁵⁰, exhibe, sentado sobre dos arcos iris⁹⁵¹, su torso desnudo y alza su mano izquierda en un gesto que se acerca a la iconografía del severo castigador presente, en ocasiones, en el *Juicio final*. Las heridas de las que Cristo hace ostensión, manifestación de un Cristo redentor e Hijo del Hombre que se sacrificó por la humanidad con el propósito de obtener la redención y la salvación de los hombres⁹⁵², fueron ocasionadas por las *Arma Christi* que sostienen cuatro figuras angélicas⁹⁵³. Estas, nimbadas y aladas, escoltan a Cristo (**ils. 67-69**), de igual forma que el *Tetramorfos* (**ils. 70-72**)⁹⁵⁴, sujetando unos instrumentos

pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 139]. Asimismo, este motivo ornamental también aparece en la armadura de madera de la sala capitular de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vid. SÁNCHEZ TRUJILLANO (1996), pp. 846.

⁹⁴⁹ MÂLE (1986), p. 354.

⁹⁵⁰ Como signo de soberanía, el orbe, además de acompañar a la *Maiestas Domini*, también suele aparecer en las representaciones junto a los emperadores, pues se erige en símbolo de majestad. Por su parte, la columna sobre la que descansa dicho orbe sería indicativa de que Dios es el único capaz de derribar las columnas que sujetan el mundo el día del *Juicio final*. Vid. BIEDERMANN (1993), p. 118.

⁹⁵¹ Los arcos iris sobre los que se ubica la efigie de *Cristo en majestad* y que harían alusión tanto al Antiguo como al Nuevo Testamento (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 757), así como al simbólico pacto establecido por Dios y Noé tras el diluvio (CARMONA MUELA (2008), p. 157). Por su parte, el ya referido González Sánchez identifica los dos arcos iris con dos ríos en la siguiente frase: “se puede apreciar cómo Cristo tiene su trono en medio del Paraíso Terrenal entre los dos ríos que lo regaban, el Tigris y Éufrates”. Vid. VV.AA (2003), p.23.

⁹⁵² La cruz que sujeta *Cristo en majestad* con su mano derecha simbolizaría que por medio de su sufrimiento en la cruz, el hombre alcanza la redención y la salvación.

⁹⁵³ A saber, arriba a la derecha, la cruz; abajo a la derecha, la columna; abajo a la izquierda, la lanza y, acaso, debido a su importancia, la corona de espinas, arriba, a la izquierda. Como señala MÂLE (1986), pp. 358-359, “a los lados del Hijo del Hombre aparecen ángeles que llevan: unos, la cruz y la corona de espinas, otros, la lanza y los clavos. Sus manos, cubiertas casi siempre con un velo, tocan con respeto esos objetos sagrados. Las señales del Hijo del Hombre de que habla el Evangelista son, según testimonio de todos los Padres, los instrumentos de su suplicio y especialmente su cruz. Así como el día de la entrada solmene de un emperador se lleva delante de él su estandarte, su cetro y su corona, los ángeles llevarían triunfalmente la cruz, la lanza y la corona de espinas”.

⁹⁵⁴ Arriba a la derecha, el hombre de *San Mateo*; abajo a la derecha, el toro de *San Lucas*; abajo a la izquierda, el león de *San Marcos* y, con toda seguridad, dado que es el único que falta, el águila de *San Juan*, arriba a la izquierda. La ordenación con respecto a la canónica disposición se señala RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712: arriba a la derecha, el águila de *San Juan*, abajo a la derecha, el toro de *San Lucas*; abajo a la izquierda, el león de *San Marcos* y arriba a la izquierda, el hombre de *San Mateo*. La manera como los cuatro vivientes

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

que según las fuentes irradiarían una luz tan intensa que eclipsaría el sol y la luna sitos en la parte superior de la composición (**il. 73**)⁹⁵⁵.

Poco más puede señalarse de una escena que, a diferencia de las pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la catedral vieja de Salamanca o del mural del templo de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)⁹⁵⁶, alude al citado proceso *Juicio final* de una forma sintética. En estas obras, frente a lo sucedido en el mural de la iglesia de Fresno el Viejo, los autores representaron a un conjunto de ángeles tocando las *tubae* con el objeto de convocar a un juicio en el que la Virgen María y *San Juan Bautista* actúan como intercesores y los apóstoles, como se observa en las pinturas murales de la iglesia leonesa, como asesores del citado proceso. Asimismo, en ambos murales, los autores representaron tanto el castigo de los condenados como el destino de los salvados en la parte inferior, un proceso del que, sin embargo, no existe constancia en la obra objeto de estudio.

El desarrollo del programa iconográfico no se limita al segundo cuerpo del semicilindro y a la bóveda de cascarón absidales sino que también se extiende por el arco de separación entre el tramo recto presbiterial y la referida bóveda de cuarto de esfera absidal, un espacio definido mediante una serie de encasamientos hexagonales unidos mediante la entrecruzada prolongación de sus líneas delimitadoras (**ils. 74-75**). Las señaladas líneas, a su vez, forman compartimentos cuadrangulares ornados con la forma rombal del *losange* o losanje (están, a su vez, decorados con el emblema de la orden sanjuanista, la cruz de Malta) y con motivos triangulares pintados en diferentes gamas de grises análogos a los dardos contrapeados que

fueron representados en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo se asemeja al modo como aparecen en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 24] y del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419]. No obstante, en este último mural el águila de *San Juan* y el hombre de *San Mateo* están intercambiados de la misma manera que el león de *San Marcos* y el toro de *San Lucas* (GUTIÉRREZ BAÑÓS (2008), p. 80). Al mismo tiempo, los cuatro seres vivientes no fueron plasmados, como así aparecen en la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia), con trompetas llamando al juicio, una particularidad iconográfica que les convertiría, como señala MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 225, en anunciadores del *Juicio final*.

⁹⁵⁵ Como bien dice MÂLE (1986), p. 359 “la luz proyectará una luz siete veces más brillante que la de los astros”.

⁹⁵⁶ Por lo que a las pinturas murales de la catedral vieja de Salamanca respecta, consultar PANERA CUEVAS (1995), pp. 167-191 o PANERA CUEVAS (2000), pp. 361-380. En cuanto a las pinturas murales del templo de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino: GRAU LOBO (1997), pp. 140-142, así como el “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)” redactado por GUTIÉRREZ BAÑÓS (2005b), ff. 1-5. Asimismo, GUTIÉRREZ BAÑÓS (2007), p. 118.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

fueran recogidos en la bóveda del presbiterio del iglesia de San Cornelio y San Cipriano en San Cebrián de Mudá (Palencia)⁹⁵⁷. Los compartimentos hexagonales que animan este arco, encasamentos cuyo número no puede ser concretado dado el mal estado de conservación de la película pictórica (no obstante, a juzgar por la extensión del arco y el tamaño de cada los compartimentos bien pudiera estimarse la primigenia representación de seis encasamentos), alojarían una serie de figuras de las que solo se han conservado tres (**ils. 76-77**). De ellas apenas pueden concretarse sus rasgos fisonómicos, su vestimenta y las filacterias que les caracterizan, siendo ilegibles las inscripciones que recogerían bien su nombre o bien, si se estima adecuada su identificación como profetas, alguna referencia a las profecías por ellos anunciadas⁹⁵⁸. Dicha posibilidad no sería descabellada, pues los profetas harían las veces de anunciadores del *Juicio final*⁹⁵⁹.

Poco más puede añadirse a las consideraciones iconográficas ya citadas y concernientes a un programa pictórico del que no hay más referencias que las recogidas en la memoria de restauración de la obra pictórica escrita por el equipo de Reastaurolid Ibérica S.L. y que las contenidas en las fuentes textuales que fueran publicadas poco después del hallazgo de las pinturas murales objeto de interés. De esta forma y, al margen de la escueta reseña recogida en el artículo que, publicado en la revista *Restauración y Rehabilitación*, redactara el autor Delgado Barquero bajo el título “Fresno el Viejo (Valladolid), Restauración de la iglesia de San Juan”⁹⁶⁰, convendría añadir la reseña que sobre las pinturas murales objeto de estudio hiciera Castán Lanaspá en el capítulo dedicado al término vallisoletano de Fresno el Viejo en el volumen correspondiente del *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*⁹⁶¹. Además, cabe anotar el artículo que yo mismo redactara sobre dicha obra y fuera publicado

⁹⁵⁷ MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 170.

⁹⁵⁸ Como bien indica MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 297, el texto dispuesto en las filacterias, realizado en letra gótica cursiva de la misma manera que la inscripción de la escena alusiva a la *Imposición del nombre*, “impide cualquier comentario”.

⁹⁵⁹ Sánchez González anota que “en el arco fajón, representaciones de los Profetas Mayores que delinearon y anunciaron las características del Siervo de Yahvé, del Hijo del Hombre”. Vid. VV.AA. (2003), p. 23.

⁹⁶⁰ VV.AA., (2003), pp. 19-26; DELGADO BARQUERO (2004), pp. 34-39.

⁹⁶¹ CASTÁN LANASPA (2006), pp. 73-74.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

en el 2011 en un volumen extraordinario de la revista *Anales de Historia del Arte*⁹⁶². En dicho contexto, cabría también señalar la aportación que realizara González Sánchez en la obra *Fresno el Viejo ocho veces centenario: estudio sobre la restauración y la restitución de la iglesia de San Juan*. Amén de incluir el equipo de Reastaurolid Ibérica S.L una breve mención sobre el proceso de restauración de la obra pictórica, González Sánchez enmarca el programa pictórico en la órbita de la tradición románica, considerando, asimismo, que la composición pictórica sita en la bóveda de cascarón absidal fue realizada a mediados del siglo XIII⁹⁶³. El citado horizonte temporal no fue ni mucho menos contemplado por Castán Lanaspá, quien considera que la ejecución del mural, en sintonía con la interpretación que hiciera Gutiérrez Baños, para quien pertenecería al siglo XV⁹⁶⁴, habría de remontarse a los siglos XIV o XV⁹⁶⁵. La catalogación temporal conferida por Gutiérrez Baños y por Castán Lanaspá al conjunto mural conservado en la capilla mayor del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo resulta, si bien un tanto genérica, idónea a tenor de las consideraciones que devienen tanto de los componentes arqueológicos, en especial, visibles en el programa pictórico localizado en el segundo cuerpo del semicilindro absidal (a saber, la indumentaria de algunas figuras, las armaduras de los soldados y el instrumento musical con que aparece Salomé), como de los caracteres estilísticos.

De los atuendos susceptibles de ser estudiadas cabría considerar la jaqueta que viste el sirviente del pasaje alusivo al *Banquete de Herodes y la danza de Salomé*, prenda aparecida en el último tercio del siglo XIV distinguida por estar ceñida al torso y ajustada a la cintura. Además de esta prenda, la hopa que viste Herodes en la escena del *Festín* y la indumentaria que lleva Salomé en la misma escena, caracterizada por el escote redondeado, el gusto por marcar la cintura, el aumento del vuelo del vestido o el enorme desarrollo de las mangas, considero que patentizan sus correspondencia al singular estilo de contrastes y de siluetas

⁹⁶² Este artículo lleva por título “La pintura mural del siglo XV en Valladolid: iglesia parroquial de Fresno el Viejo”. Vid. NÚÑEZ MORCILLO (2011a), pp. 381-395.

⁹⁶³ “En cuanto a la datación de esta pintura del Pantocrátor de nuestro pueblo, por lo que se puede apreciar de sus características técnicas y figurativas, nos atreveremos a asignarlas hacia la mitad del siglo XIII, época en la que Antón Sánchez de Segovia y otros pintores trabajan en monumentos de Salamanca”. Vid. VV.AA., (2003), p. 23.

⁹⁶⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, pp. 43-44.

⁹⁶⁵ CASTÁN LANASPA (2006), p. 73.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

recortadas y ampulosas que se impuso en los años los 30 del siglo XV, cuando las mangas perdidas aquí representadas alcanzaron una gran fortuna⁹⁶⁶. A los atuendos citados habría que añadir el atavío que lleva Herodías en el pasaje relativo a la *Reprimenda del Bautista a Herodías*, una episodio en el Herodías viste un holgado hábito talar compuesto por mangas “largas e angostas”⁹⁶⁷, así como un manto corto rasgado en los costados. Dicho sobretodo, que permitía sacar los brazos por dos aberturas, alcanzó una extraordinaria fortuna durante los treinta primeros años del siglo XV⁹⁶⁸.

Por lo que a los componentes armamentísticos se refiere, su representación se reduce al episodio del *Prendimiento y el Encarcelamiento del Bautista*. Siendo apenas apreciable el armamento ofensivo de los soldados, el armamento defensivo lo conforman el escudo que, llevado por tres de los soldados representados, se identifica con la adarga o el bacinete que protege la cabeza de casi todos los soldados y que se acomoda a una estructura cerrada que cubre la nuca y la cabeza a excepción del rostro que se ocultaban con una vista móvil⁹⁶⁹. El bacinete, que surgió en respuesta a la progresiva complicación del armamento ofensivo a partir de mediados del siglo XIV⁹⁷⁰, se erige en el más claro correlato en la cabeza de las piezas de arnés⁹⁷¹, planchas de hierro o de acero forjado que se combinaban y amoldaban, componiendo las armaduras completas ya en el siglo XV⁹⁷², del modo como lo hacen en las pinturas murales en cuestión, donde los soldados van armados con piezas de arnés tanto en las extremidades superiores como inferiores, con el peto en el pecho y con el faldellín entre la cintura y la zona superior de las extremidades inferiores.

El presente apartado concerniente al estudio de los componentes arqueológicos no puede cerrarse sin aludir al instrumento musical que tañe Salomé, un laúd cuyos rasgos formales, concretados en un contorno no periforme sino más bien almendrado, en un mástil situado

⁹⁶⁶ SIGÜENZA PELARDA (2000), p. 164.

⁹⁶⁷ *Idem*, p. 95.

⁹⁶⁸ BERNIS MADRAZO (1956), p. 49.

⁹⁶⁹ *Idem*, pp. 334-335.

⁹⁷⁰ *Idem*, p. 352.

⁹⁷¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 315.

⁹⁷² SOLER DEL CAMPO (1991), pp. 430-431.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

de manera independiente con respecto a la caja de resonancia y en la ubicación del clavijero en ángulo, lo sitúan en torno al siglo XV⁹⁷³.

De los elementos arqueológicos analizados se deduce la correspondencia del conjunto pictórico albergado en el semicilindro absidal a la primera mitad del siglo XV, adscripción que difiere con respecto de la interpretación realizada por parte de González Sánchez, cuyo punto de vista pudiera estar influenciado por el aire arcaizante y retardatario que evocan el predominante papel del dibujo como elemento definidor de cada una de las figuras y de los objetos representados o la utilización de una paleta cromática restringida en la que destacan los tonos blancos, grises, negros y ocre. Asimismo, habría que apuntar la ubicación de las escenas concernientes al Precursor sobre un fondo neutro rojo que otorga una sensación de planitud al conjunto mural o la ausencia de una sensación de profundidad observable en la inexistente articulación en planos de las escenas o en la completa impericia del artista en el tratamiento de la perspectiva del lecho plasmado en el episodio del *Nacimiento de San Juan Bautista* o de la mesa representada en el *Festín de Herodes y la danza de Salomé*. A estos rasgos se contraponen, no obstante, otros más audaces: la intención por reflejar el ambiente cortesano mediante ropas delicadas o el gusto hacia elementos anecdóticos perceptibles en el cierto detallismo con que fueron reproducidos el *Prendimiento y el Encarcelamiento del Bautista* (me refiero al singular interés por plasmar la armadura de los soldados) o el *Festín de Herodes y la danza de Salomé*, indicarían, a mi juicio, su posible realización en la órbita de propuestas pictóricas internacionales un tanto marginales. Este hecho se patentiza en las limitadas cualidades técnicas y estilísticas antes vistas, así como en las resonancias que aún presenta con el anterior estilo gótico lineal (a saber, el protagonismo que al autor confirió a la línea y la planitud de los colores).

El horizonte cronológico al que habría que adscribir el programa pictórico situado en el hemicyclo absidal difiere con respecto al marco temporal al que correspondería el conjunto mural representado en la bóveda de cascarón absidal y en el arco de separación entre este y el tramo recto presbiterial. La ausencia de elementos arqueológicos a considerar propicia

⁹⁷³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1982), t. I, p. 639.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

que haya que recurrir a los caracteres estilísticos, rasgos entre los que habría anotar la clara preponderancia del color frente a la concepción de tipo dibujística antes vista o la ejecución de los pliegues de los atuendos de *Cristo en majestad* y de las figuras angélicas mediante el sombreado y contrastes cromáticos que ayudan a insinuar el volumen de las figuras. Dichos rasgos estimo que sugieren una concepción más naturalista de la composición pictórica y su correspondencia a un marco cronológico más tardío. De los presupuestos estilísticos antes enumerados se desprende la correspondencia del mural a la órbita de propuestas pictóricas internacionales más avanzadas (ca. 1460-1470). Sin embargo, todavía se está muy lejos de presupuestos estilísticos hispanoflamencos caracterizados, por ejemplo, por la reproducción de la realidad de una manera minuciosa e inmediata.

7.- MOJADOS. Pintura mural de la *Anunciación*
de la iglesia de San Juan.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Mojados, sito a 22 kilómetros al sur de la capital vallisoletana, se enclava en la comarca de Tierra de Pinares, en la antaño importante ruta de comunicación entre los núcleos de Olmedo, Portillo y Valladolid.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 78-84).

- **Localización:** Las pinturas murales se sitúan en el fondo del arco apuntando del lado del Evangelio frontero al acceso meridional de la iglesia de San Juan.

- **Temas:** *Anunciación.*

- **Fecha de descubrimiento:** 1992.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Entre los años 1993-1997.

- **Técnica:** Pintura mural realizada con la técnica del temple.

- **Estilo:** Gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Segunda mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Las referidas pinturas murales, arrancadas, al tiempo que trasladadas a un soporte móvil que permite su contemplación *in situ* en el arco en que fueron encontradas, presentan ciertas lagunas pictóricas que condicionan su lectura y su interpretación.

- **Bibliografía:** CATÁLOGO (1999), p. 247; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 113.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Objeto de prolongados litigios entre los obispados palentino y segoviano a cuenta de su propiedad⁹⁷⁴ y prolongadamente disputado en virtud de su estratégica situación geográfica, el núcleo de Mojados, antaño adscrito a la diócesis de Segovia, se integra a día de hoy en los límites que delimitan la diócesis vallisoletana. En efecto, la llana orografía determinada por su proximidad al río Cega da pie a un tejido urbano nada tortuoso en el que se distingue la fábrica mudéjar de la iglesia de San Juan, edificio levantado en el siglo XIV con arreglo a convenciones estructurales mudéjares plasmadas en una iglesia de una nave cubierta con una bóveda de cañón apuntado y rematada por un ábside de planta semicircular antecedido por un tramo recto presbiterial⁹⁷⁵. Fue en época moderna cuando este edificio, cuya bóveda descarga su peso sobre un conjunto de arcos apuntados dispuestos a lo largo de sus muros laterales, fue trastocado en un proceso que incluyó el completo enlucado de sus paramentos internos y la instalación del retablo mayor barroco que realizara Pedro de la Cuadra en el siglo XVII⁹⁷⁶. Estas intervenciones dieron como resultado una imagen que se mantuvo casi incólume hasta comienzos de la década de los 90 de la pasada centuria (1992), cuando, con ocasión de unas obras de restauración de la iglesia, se decidió picar sus enlucidos y eliminar los añadidos que cubrían la fábrica mudéjar primigenia⁹⁷⁷. Fue en el transcurso del proceso, cuando, al suprimir las reformas barrocas que trastocaban el arco apuntado del lateral del Evangelio frontero a la entrada meridional de la fábrica, adiciones que comprendieron la construcción de un arco a media altura y la condenación del espacio localizado por encima

⁹⁷⁴ El término de Mojados fue concedido en usufructo al obispo de Palencia en 1175, una tenencia efímera al convertirse pronto en propiedad regia. Tras un periodo de cierta indefinición en torno a su poseedor, no en vano alternó su tenencia entre la monarquía, los estamentos nobiliario (fue entregada a Tello Pérez en 1181) y eclesiástico, fue finalmente concedida a la mitra segoviana.

⁹⁷⁵ BRASAS EGIDO (1977), p. 128; VALDÉS FERNÁNDEZ (1981), p. 205; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), pp. 252-256 (ficha redactada por Nuño González); DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), pp. 150-151.

⁹⁷⁶ El retablo, dedicado a los santos Juanes y estructurado en banco, dos cuerpos con relieves de la vida de los santos Juanes y ático en el que falta la imagen del crucificado, fue contratado por el escultor Pedro de la Cuadra y por Tomás de Prado, responsable de la policromía y del dorado del mismo, en el año 1616. La instalación del dicho retablo en el presbiterio de la iglesia no se produjo hasta el año 1623. Vid. BRASAS EGIDO (1977), p. 129.

⁹⁷⁷ “Informe histórico-artístico de las pinturas murales “La Anunciación” y “San Miguel”. Iglesia de San Juan de Mojados-Valladolid”, © Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

mediante un tabique⁹⁷⁸, se produjo el descubrimiento en su fondo de unas pinturas murales con la representación de una *Anunciación* (ils. 78-79).

En el momento en que se efectuó el descubrimiento de la obra pictórica en cuestión, los técnicos restauradores repararon en su frágil adherencia al muro sobre el que se disponía. Este endeble agarre, que comprometía su integridad, aconsejó su inmediato arranque de la superficie muraria. En este proceso, que entraña un gran riesgo para la pintura mural en sí, los técnicos comprobaron que el conjunto mural había sido sobrepuesto a un mural previo que se desmoronó en múltiples fragmentos en el proceso de separación de ambos conjuntos murales⁹⁷⁹. La minuciosa restauración y reposición de la superficie pictórica desintegrada desveló una representación de ca. 1360-70 de un gran *San Miguel Arcángel combatiendo al dragón* (il. 80)⁹⁸⁰. La referida representación se desarrollaría sobre una superficie pictórica análoga a la de la *Anunciación*. Las dos pinturas murales debieron de ornar sucesivamente el fondo del arco apuntado del que proceden en toda su extensión, una decoración de la que solo subsiste la parte superior, como se deduce del diseño apuntado de ambos murales, al haberse arruinado la inferior como resultado de la apertura de un diminuto vano⁹⁸¹. Una vez separado el mural subyacente, el mural de la *Anunciación* fue sometido a un prolijo proceso de restauración orientado a erradicar el acusado deterioro del que estaba siendo víctima una obra afectada por patologías diferentes: al deplorable estado de conservación de la pintura mural subyacente se unió la acción antrópica derivada del proceso de arranque como agente causante de grietas y fisuras, de deformaciones, de la pulverulencia de algunos pigmentos,

⁹⁷⁸ CATÁLOGO (1999), p. 247; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 113.

⁹⁷⁹ CATÁLOGO (1999), p. 250.

⁹⁸⁰ La obra pertenece al estilo gótico lineal. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 112-114.

⁹⁸¹ Como prueba de que el conjunto mural debió de extenderse y distribuirse por el fondo del arco en toda su altura, resultan esclarecedores los vestigios pictóricos que aún pueden discernirse bajo la composición de la *Anunciación*. En estos restos aún puede advertirse el diseño de un arco escarzano con sus enjutas ornadas que debió de servir de enmarque para alguna escena adicional de la que en la actualidad nada puede adivinarse. El citado GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 114, nota nº 392 se hace eco de una importante información recogida en el llamado "Proyecto de la fase final de restauración de la pintura mural de San Miguel. Iglesia de San Juan. Mojados (Valladolid)", Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, CL-118, documento que hace alusión a la decoración vegetal en colores rojo y negro que pudieron recuperar los técnicos en el intradós del arco a pesar de la actuación y de la limpieza efectuada por los obreros. Las propiedades y características técnicas del mortero sugieren su contemporánea realización a la pintura mural que representa a *San Miguel Arcángel combatiendo al dragón*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de pérdidas y lagunas pictóricas y de la separación entre la primera película de mortero y la preparación de yeso, así como de desplazamiento de fragmentos⁹⁸². Completada la referida restauración, el conjunto mural retornó a la iglesia de San Juan de Mojados, donde a día de hoy puede contemplarse en el mismo arco del que fue arrancado.

El prolijo proceso de consolidación y restauración referido, desarrollado en el Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León de Simancas (1993-1997), no logró salvar del deterioro ciertas partes del programa pictórico dañadas por la pérdida cromática y arruinadas por lagunas pictóricas de diversa consideración (como la situada por encima de la cabeza de la Virgen María). Esta circunstancia, sin embargo, no es óbice para comprobar que el referido episodio de la *Anunciación* representado se adecua a los cánones que distinguen a uno de los hitos principales de la iconografía cristiana, como corresponde a su condición de episodio relativo a la historia de la Virgen, pero también de un pasaje que narra el origen de la vida humana de Cristo, pues el tema de la *Anunciación* del arcángel San Gabriel a la Virgen María coincide con la Encarnación del Redentor⁹⁸³. De acuerdo con la interpretación que hace Réau, la composición de la *Anunciación* descubierta en la iglesia de San Juan de Mojados muestra el momento en el que la Virgen María, nimbada y vestida con una rica indumentaria ornamentada a base de brocados, se vuelve hacia el arcángel San Gabriel, al tiempo que lleva su mano derecha al pecho en respuesta a la súbita entrada del mismo en la dependencia donde ella se encontraba⁹⁸⁴. La Virgen detendría su concentrada y meditativa lectura en las Sagradas Escrituras representadas, de igual forma que en otras obras

⁹⁸² “Informe Final. Pintura mural de la Anunciación. Mojados (Valladolid)”, © Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León.

⁹⁸³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 182. Este fue un suceso relatado por los Evangelios canónicos, más en concreto, por San Lucas (Lc 1, 26-38): A los seis meses envió Dios al ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una joven virgen, prometida de un hombre descendiente de David, llamado José. La virgen se llamaba María. Entró donde ella estaba, y le dijo: “Alégrate llena de gracia; el Señor está contigo”. Ante estas palabras, María se turbó y se preguntó que significaría el tal saludo. El ángel le dijo: “No tengas miedo, María, porque has encontrado gracia ante Dios. Concebirás y darás a luz a un hijo, al que pondrás por nombre Jesús. (...)”.

⁹⁸⁴ El hecho de que el anuncio del arcángel San Gabriel transcurra en un interior no es fortuito, sino que tiene su justificación, como se ha acaba de observar en la cita anterior, en el referido pasaje expresado por parte del Evangelista San Lucas.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

contenidas en el presente trabajo de investigación⁹⁸⁵, sobre un atril de madera ante el que se encuentra reclinada (**il. 81**)⁹⁸⁶. Además de su efigie, el autor emplaza a un nimbado y alado arcángel San Gabriel vestido con una holgada túnica blanca y un manto también decorado mediante ricos brocados (**il. 82**)⁹⁸⁷. El arcángel procede, desde su situación a la izquierda de la escena y mientras la paloma blanca del Espíritu Santo (**il. 83**) se dirige hacia la Virgen en medio de un haz de rayos luminosos⁹⁸⁸, a transmitir el mensaje divino, con el énfasis que le confiere el dedo índice de su mano derecha, alojado en la ondulante filacteria que sostiene con la mano izquierda y en la que aún se lee, en escritura hecha con arreglo a la modalidad epigráfica de capital humanística temprana, la salutación angélica “AVE MARI GRA[TIA] PIRMA” (**il. 84**)⁹⁸⁹. Asimismo, el autor, al margen de hacer hincapié en la Encarnación por

⁹⁸⁵ A saber, las dos *Anunciaciones* conservadas en la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, ils. 448 y 458].

⁹⁸⁶ La forma como fue representada la Virgen María de esta *Anunciación*, volviendo levemente su cabeza y busto hacia el arcángel San Gabriel, también se aprecia en el conjunto mural de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 389], así como en las escenas de semejante temática ubicadas en el *tríptico de la Adoración de los Reyes Magos*, de ca. 1495, realizado por Diego de la Cruz y sito en el Museo Catedralicio de Burgos, o en el retablo de Santa María de Frómista atribuido al Maestro de Los Balbases, de ca. 1485 (SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 382-383 y 560-561). Frente esta disposición, la Virgen de la *Anunciación* de las pinturas murales procedentes del convento de San Pablo de Peñafiel y a día de hoy conservadas en el Museo de Valladolid [cat. 10, il. 109] aparece de frente al arcángel San Gabriel como en las *Anunciaciones* de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 151], de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 248] o de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 299].

⁹⁸⁷ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 191-192. Como en las pinturas murales objeto de estudio, el jarrón de azucenas también aparece en los conjuntos murales de las iglesias de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, de Santa Marina de Sacramenia o de Nuestra Señora de la Asunción del término salmantino de Aldeaseca de la Frontera [cat. 14, il. 150].

⁹⁸⁸ Su presencia, como dice Réau, se da en aquellas escenas en las que el artista pretende poner el acento en el misterio de la Encarnación (*idem*, p. 193). De igual modo que en el conjunto mural cuyo estudio me ocupa, la paloma del Espíritu Santo también aparece en una de las dos *Anunciaciones* representadas en la capilla de la Magdalena del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 458] o en la *Anunciación* del retablo de la catedral vieja de Salamanca (PANERA CUEVAS (2000), p. 120). Con su representación, el artista haría referencia al siguiente texto recogido en Lc 1, 35: “El ángel le contestó: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del atísimo te cubrirá con su sombra; por eso el niño que nazca será santo y se le llamará Hijo de Dios”. El precario estado de conservación que presenta el conjunto impide aseverar si, como en la *Anunciación* de la catedral vieja de Salamanca, aparecería Dios Padre insuflando los rayos dorados en los que va la paloma.

⁹⁸⁹ Por lo que a la inscripción respecta, MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 471, quien realiza un minucioso estudio de la inscripción en el marco de su tesis doctoral, estima desconcertante la última palabra (“pirma”), siendo más lógico pensar que la referida inscripción dijera “plena” de acuerdo al texto litúrgico. Por otro lado, señalar que el modo como fue representado el arcángel San Gabriel, con la mano derecha señalando hacia la Virgen María (así también aparece en las *Anunciaciones* recogidas en los conjuntos murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes o de Santa Marina de Sacramenia), difiere con respecto a

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

medio de la paloma del Espíritu Santo, subraya la virginidad de la Virgen María a tenor del especial protagonismo que confiere al jarrón de azucenas localizado entre el arcángel y la Virgen.

De la detenida contemplación de la obra pictórica objeto de estudio se infiere, en efecto, su representación en el interior de una estancia de la que apenas se distingue más mobiliario que el citado atril sobre el que la Virgen María apoya las sagradas escrituras. Dicha estancia considero que habría de identificarse con la habitación de la Virgen María, un escenario en el que también se sitúa, siguiendo, según Silva Maroto, el modelo del pintor Roger van der Weyden, la *Anunciación* que realizara Francisco y Fernando Gallego para el retablo de la catedral de Zamora⁹⁹⁰. Precisamente, la escena de la *Anunciación* cuyo estudio me ocupa se ha relacionado tradicionalmente con la escuela del pintor flamenco Roger van der Weyden, una analogía de la que se hace incluso eco el informe de la restauración de la obra⁹⁹¹. A la hora de calibrar esa relación habría que apuntar la manera como fue representada la Virgen María. En efecto, de igual modo que en la tabla de Roger van der Weyden, la Virgen parece que se encuentra arrodillada ante el atril, al mismo tiempo que gira ligeramente su cabeza en dirección al ángel. Sin embargo, frente a dicha composición, la Virgen María no levanta su mano derecha para saludarle, una actitud que, por contra, sí se ve en la *Anunciación* que hiciera Diego de la Cruz y que a día de hoy se custodia en el Museo catedralicio de Burgos o en la antes mencionada *Anunciación* que fuera concebida para el retablo de la catedral de Zamora⁹⁹². En contraposición a esta actitud, la Virgen María lleva su mano al pecho en un gesto semejante a como aparece la Virgen María en la pintura del retablo de Santa María de Frómista atribuida al Maestro de Los Balbases. En base a esto, pudiera señalarse, en unión a la escasa elegancia rítmica que presenta la figura del arcángel arcángel San Gabriel o a las

la manera como fue plasmado en las pinturas murales del templo de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, donde el arcángel San Gabriel señala hacia arriba.

⁹⁹⁰ SILVA MAROTO (2007b), pp. 34-36.

⁹⁹¹ En el “Informe histórico-artístico de las pinturas murales “La Anunciación” y “San Miguel”. Iglesia de San Juan de Mojados-Valladolid”, © Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, se advierte que la referida “pintura recuerda al modelo ejecutado por Roger Van der Weyden que actualmente se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, “La Anunciación” de El Louvre, y “La Anunciación” de Múnich”.

⁹⁹² SILVA MAROTO (2007b), pp. 34-36.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

incongruencias compositivas concretadas en la inverosímil construcción de la perspectiva en ciertas zonas, en particular, en el reclinatorio sobre el que la Virgen apoya las sagradas escrituras, que esta relación pudiera ser un tanto aventurada. Con todo, no hay que descartar que el pintor del conjunto mural objeto de estudio pudiera haber conocido la obra del citado pintor dada la conversión de Segovia en el siglo XV, sede a la que por entonces pertenecía Mojados, en un centro artístico de primer orden. La referida categoría se expresa, como ya he advertido en otro momento, en la importación de un elevado número de obras flamencas.

Las más de dos décadas que han transcurrido desde el descubrimiento y la restauración del conjunto mural de la *Anunciación* de la iglesia de San Juan de Mojados no han supuesto ni han sido apenas testigo de la publicación de referencia bibliográfica alguna acerca de la misma. Este sucinto panorama textual se reduce a la documentación relativa al proceso de consolidación y restauración del mural y al correspondiente compendio del mismo recogido en el *Catálogo de obras restauradas del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (1995-1998)*, una concisa reseña que enmarca el conjunto mural en la segunda mitad del siglo XV⁹⁹³. La acotación cronológica contemplada en el señalado informe, horizonte del que también se hizo eco la prensa local de por entonces⁹⁹⁴, tuvo, en efecto, su prolongación en el enmarque estilístico del conjunto mural, siendo encuadrado en la órbita hispanoflamenca⁹⁹⁵ al relacionarse dicha obra con la escuela del pintor flamenco Roger van der Weyden⁹⁹⁶. Habiendo tratado ya dicho vínculo, los caracteres estilísticos que constituyen la citada composición sugieren, en efecto, su pertenencia a la corriente pictórica hispanoflamenca: a saber, existe una pretensión, como así se deduce de los ricos bordados

⁹⁹³ CATÁLOGO (1999), p. 247-249.

⁹⁹⁴ Recién restauradas las pinturas murales se publicó el artículo “La iglesia de San Juan exhibe el recién restaurado mural de la “La Anunciación”. La obra hispano-flamenca fue descubierta en 1992 en una capilla sepulcral” (*El Norte de Castilla*, 02 de febrero de 1998).

⁹⁹⁵ CUBERO GARROTE (2006), p. 315. La citada publicación extiende la catalogación hispanoflamenca al mural del *San Miguel Arcángel alanceando al dragón*.

⁹⁹⁶ Al margen de en el “Informe histórico-artístico de las pinturas murales “La Anunciación” y “San Miguel”. Iglesia de San Juan de Mojados-Valladolid”, © Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, dicha relación también se expresa en una cartela dispuesta en la propia iglesia de San Juan. En ella se dice: “Pintura mural de la Anunciación. Se pintor anónimo, de estilo gótico-flamenco al temple. Es obra de un excelente maestro, de la escuela de Roger van der Weyden, del cual se conservan obras de la misma categoría artística que esta, en el Metropolitano de Nueva Cork, en el Museo del Louvre de París y en Munich”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de la capa del arcángel o de la vestimenta de la Virgen, así como del tratamiento conferido a muebles y libros que conforman la escena, por representar la realidad inmediata de forma minuciosa y detallista. Asimismo, existe un cierto interés por plasmar los valores plásticos y volumétricos de ambas efigies, observándose un cierto conocimiento de la perspectiva y de la profundidad a través del empleo del enlosado como recurso para sugerirla. Por ende, su ejecución se enmarcaría en el momento en el que la citada propuesta pictórica alcanzó su mayor apogeo en el panorama pictórico castellano en la segunda mitad del siglo XV.

8.- MOJADOS. Pinturas murales de la iglesia de
Santa María.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha precedente.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 85-91).

- **Localización:** El conjunto mural se extiende por la parte central del hemicírculo absidal de la iglesia, disponiéndose la parte figurativa del mismo inserta en cada uno de los tres arcos doblados de medio punto ciegos que estructuran esta zona frecuentemente oculta al fiel por el retablo mayor del siglo XVII.

- **Temas:** De izquierda a derecha, la efigie de *San Pablo* (arco del lateral del Evangelio), una cruz (arco central) y la efigie de *San Pedro* (arco del lateral de la Epístola).

- **Fecha de descubrimiento:** 2007.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** 2007. Solo han sido analizadas con el objeto de evaluar su estado de conservación y efectuar su valoración histórico-artística.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional inicial.

- **Cronología:** Primeras décadas del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Esta obra pictórica permanece sin restaurar con la suciedad propia de los murales condenados por retablos.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La céntrica plaza de San Juan, convertida en centro neurálgico del término vallisoletano de Mojados, se abre hacia la arteria conocida como calle Real, travesía que confluye en la plaza de Santa María, así llamada por enclavarse en ella la fábrica templaria homónima. La citada iglesia de Santa María, perteneciente también al foco mudéjar vallisoletano, tiene sus orígenes constructivos a inicios del siglo XIV, aun cuando el único elemento lo confirme, a raíz de las transformaciones de las que fue objeto el edificio en centurias posteriores, sea el originario ábside mudéjar semicircular⁹⁹⁷. Fue, en efecto, en el siglo XVI cuando el antiguo templo, estructurado en una sala nave y rematado por la ya mencionada cabecera de planta semicircular, fue alterado en un proceso parecido al ocurrido en la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta y consistente en la sustitución del primitivo cuerpo de la fábrica templaria por el actual de tres naves cubiertas mediante bóvedas de cañón apuntado separadas por arcos de medio punto que apean sobre gruesos pilares cilíndricos⁹⁹⁸. Las actuaciones acometidas en época moderna, que también supusieron la realización de la torre y la sacristía en el lado meridional y septentrional del ábside respectivamente, el total encalado de los paramentos internos del cuerpo de naves y de la cabecera, así como el íntegro revoco exterior de esta, y la instalación del retablo mayor a comienzos del siglo XVII⁹⁹⁹, proporcionaron una imagen que se mantuvo casi intacta hasta principios de la este siglo (2002), cuando la iglesia, sujeta a una minuciosa restauración que se desarrolló a lo largo de varias etapas¹⁰⁰⁰, contempló la demolición de una pequeña construcción adosada a la cabecera, la recuperación del ábside mediante el picado de los revocos externos, la consolidación de la fábrica de ladrillo y el

⁹⁹⁷ VALDÉS FERNÁNDEZ (1981), pp. 202 y 205; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 248 (ficha redactada por Domínguez Casas); DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005) p. 151.

⁹⁹⁸ Una inscripción con el año 1557 deja constancia de dicha actuación. BRASAS EGIDO (1977), p. 130; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 248 (ficha redactada por Domínguez Casas); DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005) p. 151.

⁹⁹⁹ Una inscripción conservada en el banco del retablo (“Acabose este retablo a gloria i honra de Dios i de su bendita Madre. Anno de 1607”) permite datar el retablo. Vid. BRASAS EGIDO (1977), p. 131.

¹⁰⁰⁰ La restauración se inició en el año 2002 con la recuperación del ábside y la demolición de una pequeña construcción adosada a este, un proceso que prosiguió en una segunda fase, realizada en el año 2003, que permitió consolidar la fachada sur, y en una tercera fase, desarrollada en el año 2005, que consistió en el picado de los muros externos y en el rejuntado de toda la fábrica de ladrillo. El proceso de restauración de la iglesia de Santa María se detalla en el artículo titulado “La limpieza de la piedra devolverá el esplendor a la iglesia de Santa María”. (*El Norte de Castilla*, 30 de junio de 2005).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

retejado de la cubierta¹⁰⁰¹. A las actuaciones entonces emprendidas le siguieron otras que culminaron con el desmontaje en el año 2007 del retablo mayor que focalizaba la visión de la cabecera de la iglesia de Santa María de Mojados (**il. 85**)¹⁰⁰².

Este proceso, si bien tenía como propósito primordial restaurar la estructura y esculturas del retablo, supuso el fortuito hallazgo por detrás del ensamblaje retablístico, sobre el tramo de muro mudéjar correspondiente a la parte central del semicilindro absidal, de las pinturas murales que aquí se analizan (**il. 86**). El fragmento de superficie muraria citado se articula mediante tres arcos doblados de medio punto sobre los que se dispone una línea de imposta ornamentada con ladrillos en esquinilla que los separan de la bóveda de cuarto de esfera absidal. Los tres arcos se encuentran flanqueados por sendas hornacinas decoradas con una burda imitación de un despiece de sillería en negro que corresponden a una alteración de la fábrica mudéjar original. En su conjunto, el descubrimiento citado coincide en desarrollo y extensión con las dimensiones del actual retablo mayor, siendo la estrecha correspondencia entre el formato de dicha estructura retablística y el hallazgo efectuado tras su ensamblaje muestras de que este retablo mayor fue instalado antes del pertinente proceso de enlucido. El reensamblaje del retablo mayor una vez terminada su restauración lastra la percepción del mural, al que no puede acercarse el fiel más que a través de un angosto acceso abierto en la bancada del retablo. Dicho conjunto mural debió de quedar primeramente cubierto por un primer retablo mayor de ensamblaje renacentista flanqueado por sendas hornacinas ya descritas¹⁰⁰³, para, posteriormente, quedar tapado por la actual máquina retablística, cuyas

¹⁰⁰¹ “La Junta inicia en el ábside la restauración de Santa María”. (*El Norte de Castilla*, 6 de abril de 2002).

¹⁰⁰² “Hallazgo inesperado”. (*El Norte de Castilla*, 13 de enero de 2007).

¹⁰⁰³ En el “Informe de asistencia técnica. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, redactado por Carolina González de la Fuente en 2007 y custodiado en el Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla de Castilla y León, Caja VA-625, se menciona la existencia de un primer retablo mayor de ensamblaje renacentista que “ocuparía la parte central del ábside, dejando al descubierto los arcos-hornacina laterales que, para adecuarse al nuevo estilo, fueron policromados en forma de trampantojo con una decoración de despiece de sillares muy bastos y poco trabajados. (...). Los sillares se extienden por la bóveda y cubren los nichos en los que se recurre a la ornamentación para recrear la idea de recuperación de la antigüedad clásica”. Dicho informe afirma, asimismo, que los restos de “seres alados con cuerpo de león y cabeza humana” conservados en la cenefa de remate (la que separa la bóveda de cascarón absidal del hemicírculo absidal) junto a animales fantásticos son característicos del primer Renacimiento, pudiendo enmarcarse dicha intervención ca. 1530-

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

dimensiones abarcan casi la totalidad del semicilindro absidal. Los anclajes al paramento de los sucesivos retablos dañaron las pinturas murales. A estos perjuicios habría que añadir la suciedad superficial y el polvo acumulado durante siglos, así como las lagunas pictóricas propiciadas por la pérdida de adhesión de la capa pictórica al muro como agentes causantes del acusado deterioro que presenta la obra pictórica¹⁰⁰⁴.

De acuerdo con la anterior interpretación, el ensamblaje de los dos retablos sucesivos comportó el camuflaje de una manifestación artística convertida en marginal desde finales de los tiempos medievales, cuando su otrora protagonismo se vio mitigado por la cada vez mayor preponderancia de otros instrumentos de representación más adecuados a las nuevas inquietudes piadosas y devocionales. El tramo central correspondiente a la fábrica mudéjar presenta vestigios de motivos vegetales estilizados enmarcando y subrayando un programa pictórico dispuesto en cada uno de los tres arcos doblados de medio punto que definen la mencionada superficie muraria. Las ventajas y beneficios organizativos que estas arquerías dispensaban alentaron su concepción como oportunos contenedores para albergar una cruz en la arquería central una vez cerrada y colmatada su superficie, que en origen correspondía a un vano¹⁰⁰⁵, flanqueada por sendas figuras sagradas en las laterales. La cruz de la arquería central de color rojo se muestra con sus extremos flordelisados (**il. 87**), si bien estos apenas son discernibles por patologías de diverso tipo y por los graves perjuicios motivados por los anclajes de los sucesivos retablos que se fueron instalando. Esta cruz se asemeja a la de la orden de Santiago¹⁰⁰⁶. Los rasgos faciales y fisonómicos, así como los atributos distintivos

1550 y “*ante quem* a la fecha que señalaría el final de las obras de acomodación de la iglesia al cambiante gusto renaciente, de 1557”.

¹⁰⁰⁴ “Informe de asistencia técnica. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla de Castilla y León. Caja VA-625.

¹⁰⁰⁵ La huella del vano se distingue en el paramento exterior del ábside, como también lo hacen los restos de la ventana que, en origen, se abría en el costado de la Epístola (fue condenada por una de las dos hornacinas realizadas en el siglo XVI). El citado vano fue reemplazado en fecha incierta, seguramente en relación con la colocación del actual retablo mayor, por la ventana que actualmente ilumina la capilla mayor, sita más hacia la derecha. El cegamiento de la ventana central se hizo con una mezcla de mampuesto de piedra y trozos de ladrillo cerámico.

¹⁰⁰⁶ En el ya citado “Informe de asistencia técnica. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

de las figuras de las arquerías colaterales permiten identificarlas con *San Pablo*, lateral del Evangelio, y con *San Pedro*, lateral de la Epístola. A *San Pablo* se le efigia con una luenga barba portando la espada de su martirio en la mano izquierda y un libro en referencia a su predicación evangélica y a sus epístolas¹⁰⁰⁷, en la mano derecha (**il. 89**). A *San Pedro*, por su parte, se le identifica por su barba y tonsura, así como por las llaves que sujeta con la mano derecha y un libro que sostiene con la mano izquierda (**il. 90**). En simétrica posición con respecto a la cruz, la emparejada y conjunta representación de *San Pablo* y *San Pedro* en el referido programa pictórico evoca la vetusta tradición que estima que sobre ellos sustenta la Iglesia los pilares de su fe¹⁰⁰⁸. En cualquier caso, el repertorio pictórico debió de tener un desarrollo mucho más extenso: en el informe de asistencia técnica se documentan vestigios pictóricos subyacentes bajo la moderna superficie pictórica que define las dos hornacinas laterales ejecutadas en el siglo XVI¹⁰⁰⁹. Dicho conjunto pictórico podría haber sido análogo en su desarrollo al que encontramos en los murales de las iglesias de Santiago de Alcazarén o de San Pedro del Olmo de Toro¹⁰¹⁰. De ellos, el programa pictórico de la citada iglesia de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 9] se integra única y exclusivamente en

Promoción Cultural de la Junta de Castilla de Castilla y León, Caja VA-625, se identifica dicha cruz con el emblema de la orden de Santiago, una identificación que estima pudiera “deberse al hecho del que Mojados está situada en un lugar estratégico del camino que desde tierras segovianas enlaza con la ruta francesa a Santiago”. Más allá de las analogías anotadas con el emblema de la orden de Santiago, convendría señalar que la cruz que fuera representada en el conjunto mural objeto de estudio presenta notables semejanzas formales con el tipo de cruz flordelisada imperante en la platería gótica vallisoletana. De entre los ejemplos existentes cabría señalar las cruces góticas de las iglesias parroquiales de Mérida (**il. 88**), de Roturas o de Valdearcos de la Vega. Vid. BRASAS EGIDO (1980), pp. 106-109.

¹⁰⁰⁷ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol., 5, pp. 10-11.

¹⁰⁰⁸ *Idem*, pp. 9-10.

¹⁰⁰⁹ En una “cata realizada en la parte baja inferior de la hornacina del lado del evangelio (...) aparece una policromía en tonos verde azulados en la parte izquierda y en línea coloreada con tonos rojos en la derecha. Esta policromía se correspondería con la de los santos de los arcos centrales del ábside ya que las características estilísticas son similares”. En otra cata, asimismo, realizada en la parte media izquierda de la hornacina del lado del evangelio, (...) se advierten “elementos figurados a simple vista como lo es el contorno de una mano en trazo negro y relleno de color marrón rosáceo, así como líneas de trazo de una vestimenta en rojo”. Los restos pictóricos aparecidos en esta cata, también coetáneos a las efigies de *San Pedro* y de *San Pablo*, dieron pábulo a la hipótesis que les identificaba como parte de una *Anunciación*. Vid. “Informe de asistencia técnica. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla de Castilla y León, Caja VA-625.

¹⁰¹⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 13-17 y 325-328

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

una sucesión de arquerías en forma semejante a lo que debió de existir en la referida iglesia de Santa María de Mojados¹⁰¹¹.

El reciente descubrimiento del conjunto mural representado en el paramento absidal del templo de Santa María de Mojados, así como su conservación ajena a la percepción de todo aquel que ingrese en el edificio, son factores que explican la falta de referencias textuales sobre el mismo, un pobre panorama bibliográfico apenas paliado por los datos contenidos en el informe de asistencia técnica redactado con ocasión de su hallazgo, del que también se hizo eco la prensa local de aquel momento¹⁰¹². Dicho informe, única fuente documental que alude a las pinturas murales objeto de estudio, efectúa un escrupuloso análisis iconográfico del programa pictórico representado para acabar acotando su ejecución a la órbita del estilo gótico lineal tardío (ca. 1350-1370) en virtud del predominante papel del dibujo y de la línea en la delimitación y encuadre de las efigies, así como en el empleo de colores planos e intensos entre los que predominan los tonos rojos, verdes y azules¹⁰¹³. A simple vista, los rasgos y componentes pictóricos aducidos son propios del estilo gótico lineal, una corriente de la que, sin embargo, no participan las pinturas murales de Santa María de Mojados al presentar caracteres cercanos a un estilo gótico internacional inicial. Esto se constata en el uso recurrente de la línea en base a un trazo curvo y sinuoso que incrementa la sensación de volumen de las efigies a través de la elegancia lineal propia del citado gusto internacional, así como en la presencia de fondos recargados de manera semejante a los conjuntos murales de Santiago de Alcazarén o de Santa Marina de Sacramenia. Este elemento, como señalara Gutiérrez Baños, apunta a las obras pictóricas de las primeras décadas del siglo XV que popularizan algunos caracteres genuinos del estilo internacional¹⁰¹⁴.

¹⁰¹¹ A las similitudes compositivas citadas, habría que señalar las semejanzas iconográficas existentes entre las efigies de *San Pedro* y *San Pablo* representadas en las pinturas murales objeto de estudio y las figuras que fueron plasmadas en las pinturas murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén y del desaparecido templo de San Pedro de la misma localidad. En este último caso, además, *San Pedro* y *San Pablo* aparecían, de igual modo que en San Juan de Mojados, flanqueado el vano central. (il. 91). Vid. *idem*, p. 12.

¹⁰¹² “Hallazgo inesperado”. (*El Norte de Castilla*, 13 de enero de 2007).

¹⁰¹³ “Informe de asistencia técnica. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla de Castilla y León, Caja VA-625,

¹⁰¹⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 17.

9.- PALACIOS DE CAMPOS. Pinturas murales
de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Palacios de Campos, localizado a 45 kilómetros al norte de la capital vallisoletana, se ubica en la comarca de Tierra Campos, a tan solo 11 kilómetros de Medina de Rioseco, de la que es pedanía.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 92-102).

- **Localización:** Arcosolio abierto en el muro meridional del templo, en el tercer tramo a partir de la cabecera en que este se articula (frente al acceso principal) y junto a los pies del templo.

- **Temas:** *Virgen con el Niño con donantes.*

- **Fecha de descubrimiento:** Década de los 90 del siglo pasado.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** En torno a mediados del siglo XV

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectado por patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, el presente conjunto mural muestra un deplorable deterioro a tenor de la notable pérdida de materia pictórica, un hecho que pudiera deberse a la degradación de los morteros o a actuaciones poco idóneas, como el picado de los yesos que cubrían los muros internos y, por lo tanto, las pinturas murales, sin la supervisión de técnicos competentes, suplantados por el protagonismo que, la intervención vecinal, tuvo en las obras de adecentamiento del templo en los años 90 del pasado siglo.

- **Bibliografía:** DUQUE HERRERO (2003), pp. 152-154.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La pedanía riosecana de Palacios de Campos, antaño núcleo circunscrito a la diócesis de Palencia y después adscrito al obispado vallisoletano, tiene como edificio más significativo la iglesia consagrada a Nuestra Señora de la Antigua. El templo, construido en la parte más elevada del término, tendría sus orígenes constructivos en época románica, según Duque Herrero¹⁰¹⁵, o en el siglo XV, según Martín González, Parrado del Olmo, así como Castán Lanaspá¹⁰¹⁶. De ellos, los dos últimos consideran que la ejecución del edificio se produjo en los últimos años del siglo XV¹⁰¹⁷ de acuerdo a parámetros estructurales góticos concretados en: un templo articulado en tres naves cubiertas con armaduras de madera a excepción de la capilla mayor de planta poligonal, que, de igual manera que el tramo inmediato a la misma, lo hizo con la bóveda de crucería aún conservada¹⁰¹⁸. La primigenia volumetría de la iglesia resultó trastocada en el siglo XVI, cuando la originaria techumbre lignaria fue reemplazada por bóvedas de crucería y, en particular, en el siglo XVII. En dicha centuria, bien porque no se hubieran acabado las cubiertas o bien porque estas amenazasen su inminente ruina, el ya citado Castán Lanaspá aboga porque se hicieron las bóvedas de artista que en la actualidad cubren las naves de la Epístola y central (la nave del Evangelio se cubre, sin embargo, con bóvedas de crucería con terceletes)¹⁰¹⁹, una minuciosa reforma estructural que según parece debió de incluir el íntegro revoco de sus paramentos internos.

La estética derivada de la reforma barroca perduró casi intacta hasta la década de los 90 del siglo pasado, cuando los acusados problemas estructurales de la iglesia y la amenaza de ruina de la misma a tenor del notable deterioro que presentaban las cubiertas¹⁰²⁰ obligaron a

¹⁰¹⁵ DUQUE HERRERO (2003), p. 131.

¹⁰¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 223; PARRADO DEL OLMO (2002), p. 131; CASTÁN LANASPA (1998), p. 471.

¹⁰¹⁷ Según PARRADO DEL OLMO (2002), p. 132 la ausencia de la granada en el emblema heráldico de los Reyes Católicos dispuesto sobre la portada principal del templo justificaría la cronología *ante quem* al 1492.

¹⁰¹⁸ CASTÁN LANASPA (1998), pp. 471-472.

¹⁰¹⁹ *Idem*, p. 472. PARRADO DEL OLMO (2002), pp. 132-133 indica que la iglesia amenazaba ruina en 1607, circunstancia que llevó a intervenir a Alonso de Villalón, Mateo González y Mateo Bello. No obstante, señala que la documentación no deja claro el momento en que se voltearon las bóvedas de arista de las naves de la Epístola y central.

¹⁰²⁰ Del acusado deterioro de la fábrica templaria ya se hizo eco la prensa local de la época en la década de los 80 mediante el artículo “La iglesia de Palacios de Campos, en grave peligro de hundimiento” (*El Norte de Castilla*, 30 de noviembre de 1986). En el artículo ya se señalaba que “el problema radica en la totalidad de la

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

intervenir de urgencia en el edificio en un proceso desarrollado en sucesivas etapas (siete fases comprendidas en el periodo transcurrido entre los años 1995-1998)¹⁰²¹. Dichas etapas incluyeron la supresión del revoco que camuflaba los paramentos de la capilla mayor y de las naves del Evangelio y de la Epístola con el propósito de “descubrir la piedra tapada por el yeso”, como así adujo la prensa local del momento¹⁰²². En dicho proceso salieron a la luz numerosos lucillos en todo el derredor del templo (ocho en la nave del Evangelio, también llamada nave del Carmen; siete en la nave de la Epístola, también denominada nave de San Bartolomé; tres en la capilla mayor; dos en el paño inferior de la primitiva torre y otros dos en el cuarto trastero)¹⁰²³ concebidos para albergar los cuerpos yacentes de aquellos notables que pudieran permitírsele. Algunos de los lucillos descubiertos cobijan murales concebidos como expresión de inquietudes devocionales particulares y afines a los respectivos difuntos, una particularidad que estimo también justificaría el programa pictórico cuyo estudio aquí me ocupa, aquel que se conserva en uno de los arcosolios abiertos en el muro de la nave de la Epístola, a la altura del tercer tramo en que, contando desde la cabecera, se estructura la fábrica templaria (**il. 92**)¹⁰²⁴.

techumbre que descansa sobre las bóvedas, siendo necesario su desmonte y nuevos asientos que eviten el hundimiento de tejado y bóvedas. Esta reparación, según los técnicos, podría ascender a unos cinco millones de pesetas...”. Años después, en el artículo titulado “Muro de las lamentaciones” (*El Norte de Castilla*, 19 de marzo de 1994) se advierte que “su bóveda de crucería, de notable interés, corre peligro de derrumbe”.

¹⁰²¹ DUQUE HERRERO (2003), pp. 133-134. A lo largo de estas etapas se llevó a cabo, a instancias de la Junta de Castilla y León, la Diputación de Valladolid y el ayuntamiento de Medina de Rioseco, el arreglo de la cubierta de la nave central y del campanario (abril-mayo de 1995), la instalación eléctrica (abril de 1997), el arreglo de la cubierta de la nave del ábside (agosto de 1997), así como otras actuaciones ejecutadas por la asociación cultural “Nuestra Señora de la Antigua”. Estas consistieron en el acondicionamiento de la nave del Evangelio y la capilla mayor, así como de la nave de la Epístola y del acceso a la sacristía.

¹⁰²² La prensa de entonces (*El Norte de Castilla*, 21 de mayo de 1996) decía que “como complemento de esta labor restauradora de las administraciones [se refiere a la reposición de la techumbre] los vecinos, a través de una colecta, han aportado más de millón y medio de pesetas y su trabajo para el adecentamiento y limpieza del interior de la iglesia. Con esta labor se ha conseguido quitar algunos repintes del crucero, sacar a la luz algunos frescos, descubrir la piedra tapada por el yeso y recuperar la primitiva escalera de acceso al púlpito (...)”.

¹⁰²³ DUQUE HERRERO (2003), p. 134.

¹⁰²⁴ Al margen del conjunto mural objeto de estudio, la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos conserva otros cuatro lucillos con pinturas murales de cronología posterior al mural que será objeto de estudio. De ellos, un arcosolio se conserva en el muro norte, un lucillo que recoge el tema iconográfico de *Santa Ana triple* flanqueado por dos frailes. Dos lucillos también decorados se encuentran en la capilla mayor, estando el primero ornado con decoración de tipo geométrico y el segundo decorado con la efigie de Cristo en el momento de recibir el Espíritu Santo. Por último, en el paramento meridional, amén del conjunto mural que

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Aunque perjudicado por perniciosas patologías derivadas del progresivo deterioro de los morteros y, acaso, de acciones poco idóneas para su conservación¹⁰²⁵, el programa pictórico que aquí se estudia se extiende por el fondo y el intradós del arcosolio cuya ubicación en el marco de la iglesia ya ha sido apuntada. No habiéndose conservado resto alguno de la urna funeraria que debió de cobijar el citado lucillo, su presencia explicaría la súbita interrupción del programa pictórico que fuera representado en el fondo y en el intradós del arcosolio, así como la inexistencia de película pictórica alguna en la parte inferior del mencionado lucillo funerario. De la misma manera que en el arcosolio que todavía se conserva en el paramento septentrional del primitivo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275], la composición pictórica preservada en el fondo del lucillo tiene como protagonista al grupo sagrado conformado por la Virgen María y el Niño

aquí se analizará, se conservan otros dos lucillos ornados con murales y considerados como pertenecientes al siglo XV por parte de la denominada "Memoria descriptiva. Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua. Palacios de Campos", CASTILLA Y LEÓN. Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid. Con arreglo a una opinión que no comparto, se indica que tanto el arcosolio en cuyo fondo apenas se distingue un cadáver yacente como el lucillo ornado "con un fondo celeste" corresponderían a dicha centuria.

¹⁰²⁵ Me refiero a la intervención vecinal en el proceso de desencalado de la fábrica templaria. Ante las citadas acciones emprendidas, el Servicio Territorial de Educación y Cultura de la Junta de Castilla se hizo eco, en el mes de marzo de 1996, de la intervención vecinal en la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos a través de un informe en el que se comunican "los destrozos que determinados vecinos del pueblo de Palacios de Campos están ocasionando en el interior de su iglesia. Desde el mes de agosto de 1995, sin que el ayuntamiento de Medina de Rioseco, del que depende el pequeño municipio de Palacios, tuviera conocimiento ninguno de lo que se proponían hacer algunos de vecinos, estos comenzaron a picar el yeso que recubría los muros del interior de la iglesia. Sin ningún estudio ni proyecto por parte de alguna empresa de restauración ni por supuesto con el beneplácito de algún profesional o persona competente del obispado o de la administración, fruto de una actitud ignorante y prepotente, estos vecinos han destrozado alguno de los valiosísimos frescos fechados en el año 1380, ocultos tras el yeso, además de dos sepulcros altos ubicados entre dos arcos. Probablemente haya más frescos en muros y bóvedas", CASTILLA Y LEÓN. Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid. A este le siguió, en abril de 1996, el "Informe sobre las obras que se están realizando en la iglesia de Santa María en Palacios de Campos (Valladolid)", CASTILLA Y LEÓN. Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid. Dicho documento, redactado con motivo de la visita realizada al edificio en el que "se están realizando obras no autorizadas", constata que, efectivamente, se están realizando obras consistentes en "el picado y eliminación de todos los yesos que cubrían las zonas de cabecera y crucero, con el fin de dejar a la vista la fábrica que conforma las bóvedas de crucería y muros que las sostienen. También se han eliminado los yesos de dos hornacinas empotradas en el muro de la cabecera, apareciendo ahora a la vista pinturas murales que estaban bajo la capa eliminada. Asimismo, se ha podido comprobar que han sido removidas algunas tumbas, de lo que dan fe los huesos que se hallan a la vista". Tras dicho informe, el arquitecto municipal de Medina de Rioseco, don Raúl Villamor Andino, presenta, con fecha del 14 de abril de 1996, una memoria valorada que constituirá la base para una futura restauración del interior del templo de Palacios de Campos. En dicho documento se indica que "las obras propuestas consistirán en la eliminación de los revocos y capas de yeso existentes en la nave lateral del evangelio, despojando paredes y bóvedas de los recubrimientos que poseen", CASTILLA Y LEÓN. Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Jesús. Como en la iglesia parroquial de la referida localidad segoviana, la Virgen, nimbada, coronada y vestida con una túnica verde y un manto azul del que apenas queda parte de su policromía originaria, fue plasmada de acuerdo a la modalidad iconográfica de la *Virgen de Majestad* (**il. 93**)¹⁰²⁶. Al respecto, la Virgen, sentada sobre un bancal del que únicamente se distingue su asiento, sirve de trono a un Niño Jesús que se muestra nimbado y, a diferencia del mural del templo de Martín Muñoz de las Posadas, totalmente desnudo. De la detenida contemplación del Niño se constata no solo el collar o colgante que cuelga de su cuello¹⁰²⁷, sino también el pajarito que sujeta con su mano derecha a la vez que con la izquierda agarra un fino cordel ligado a las patas del ave (**il. 95**)¹⁰²⁸.

De igual manera que en las pinturas murales de la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas, dos donantes acompañan al grupo sagrado, situándose, a la derecha e izquierda de la Virgen María y del Niño Jesús, de rodillas y con las dos manos en posición orante (**ils. 96-97**). La postura de ambos donantes, retratados sobre un fondo constituido por un apenas discernible esquema ornamental en retícula que según parece alberga en su interior motivos decorativos difíciles de precisar¹⁰²⁹, no solo habría de entenderse como muestra de respeto hacia las imágenes sacras, sino también, como ya adelanté en el tercer capítulo en el que se articula el presente trabajo de investigación, como petición de clemencia por la salvación de

¹⁰²⁶ RÉAU (1996-2000), t., vol. 2, p. 100. Misma variante iconográfica se aprecia en las pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda [cat. 31, il. 338], así como en el conjunto mural que fuera representado en la crujía oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 472].

¹⁰²⁷ Con el referido ornato también fue caracterizado el Niño Jesús que se encuentra sentado sobre el regazo de la Virgen en la pintura central del retablo dedicado a la vida de la Virgen y de San Francisco realizado por Nicolás Francés y hoy expuesto en el Museo Nacional del Prado (**il. 94**) (FRANCO MATA (2010), pp. 305-312). Asimismo, convendría señalar el Niño Jesús del retablo de Sijena de Pere Serra.

¹⁰²⁸ El tipo iconográfico del *Niño Jesús del pájaro* gozó de una gran fortuna en la Edad Media (la variante iconográfica mencionada también aparece en las pinturas murales de la Capilla Dorada del real monasterio de Santa Clara de Tordesillas). En esta época se hizo palpable la afinidad hacia un tema que pudiera interpretarse bien como una alusión al relato apócrifo en el que Jesucristo, de niño, modelaba pájaros de barro a los que insuflaba vida (*Evangelio del Pseudo Mateo*, XXVII; *Evangelio del Pseudo Tomás*, II) o bien como un mero entretenimiento del infante. No obstante y, sin desdeñar estas consideraciones, el pájaro, privado de la libertad por medio del fino cordel aludido, sería, como ya dije anteriormente, representación metafórica del alma humana capturada (MARTENS (1994), p. 153) y signo del alma que vuela hasta que el hilo de la vida lo retiene al suelo, interpretaciones que, en última instancia, pudieran referirse a la necesaria espera del sacrificio redentor de Cristo.

¹⁰²⁹ Por detrás de los dos donantes que flanquean al grupo sagrado conformado por la Virgen María y el Niño Jesús se distinguen lo que parecer ser motivos vegetales encerrados en una retícula.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

sus respectivas almas, debiendo de interpretarse “como el alma del finado que tras “su viaje de trasmundo” ha vencido todas las dificultades y se halla finalmente en la Corte Celestial, teniendo implícita la idea de su salvación”¹⁰³⁰. A consecuencia del acusado deterioro de las fisonomías, sería difícil reconocer tanto la identidad de los dos donantes como de los cuatro orantes de medio cuerpo (**ils. 98-101**) ubicados en otros tantos encasamientos situados en el intradós del arcosolio (dos en cada flanco) si no fuera por el tipo de tocado y de vestimenta que distinguen como damas a las tres figuras dispuestas a la derecha del grupo sagrado, a la izquierda del espectador, y, acaso, también, como esposas de los varones sitos frente a ellas con arreglo a una ordenación simétrica. En esta composición, el grupo sagrado de la Virgen con el Niño se constituye en verdadero eje de simetría, no habiendo constancia alguna de inscripciones o emblemas heráldicos que pudieran contribuir a descifrar la identidad de los donantes y orantes retratados. Las seis efigies visten atuendos que denuncian su pertenencia a un elevado rango social. Muestran su especial devoción hacia la Virgen María y el Niño Jesús, ahondando así en la condición protectora de estos. Todo ello se desarrolla mediante la inclusión de un tímido mensaje de sentido funerario visible en el simbolismo conferido al pájaro, cuya representación metafórica y alusión al alma humana bien pudiera recordar el espíritu de los donantes, que, como el pájaro, permanecerían atados al mundo terrenal.

La arrinconada ubicación del conjunto mural en el marco de la fábrica templaria pudiera explicar, como también estimo que lo haría el precario estado de conservación que presenta la obra pictórica y el consiguiente desinterés a la hora de ser estudiada, el sucinto panorama documental y textual relativo al conjunto mural en cuestión. No habiendo referencia alguna a dicha obra pictórica en el tomo correspondiente del *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, pudiera señalarse que las únicas reseñas que sobre el conjunto mural existen son las recogidas en la “Memoria descriptiva de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos”, documento también guardado en el referido Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid¹⁰³¹, y en el libro redactado por parte de Duque Herrero

¹⁰³⁰ CABALLERO ESCAMILLA (2007), pp. 64-65.

¹⁰³¹ “Memoria descriptiva. Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua. Palacios de Campos”, CASTILLA Y LEÓN. Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

sobre Palacios de Campos¹⁰³². De las fuentes documentales y textuales anotadas se aprecia una clara divergencia de opiniones en torno al horizonte temporal de la obra pictórica, una discrepancia que se constata entre la acotación cronológica que establece la citada memoria descriptiva, en la que se estima que las pinturas murales fueron ejecutadas “en torno al siglo XIV”¹⁰³³, y el marco temporal recogido en la publicación de Duque Herrero, que cataloga las pinturas murales “a finales del siglo XV” señalando, asimismo, la actuación de distintas manos en su ejecución¹⁰³⁴. Con todo, los distintos pareceres en torno al marco cronológico del mural habrían de confluir en un punto de vista uniforme a partir de las consideraciones que devienen de los elementos arqueológicos, en especial, del atuendo que llevan los dos donantes que escoltan a la Virgen y los otros cuatro orantes (sin obviar la moda a la que se ajusta la vestimenta de la Virgen María), así como de los rasgos estilísticos.

De la minuciosa contemplación de la Virgen y su atuendo se advierte que este último lo conforman un ampuloso manto azul y una túnica verde ceñida a la cintura por medio de un cinturón, una pieza que, lejos de localizarse en el sitio natural de la cintura, se emplaza con arreglo al talle alto que se estiló en los años 30 del siglo XV¹⁰³⁵. Fue en esta época cuando dicho talle gozó de una gran fortuna, una distinción que se mantuvo hasta que a mediados del siglo XV alcanzó una gran popularidad la moda de dejar caer el talle al sitio natural de la cintura en coincidencia con la divulgación de prendas constituidas por un escote redondo combinado con una segunda indumentaria que dibuja un segundo escote en forma de pico. A dicho corte, al que estimo se amolda el escote de la Virgen María de las pinturas murales objeto de estudio, le suele distinguir el frunce que, sin embargo, en este caso, no se percibe en su vestimenta¹⁰³⁶. Con todo, la moda que distingue a la indumentaria de la Virgen resulta un tanto primitiva con respecto al atuendo que visten los orantes representados. Semejante

¹⁰³² DUQUE HERRERO (2003), pp. 152-154.

¹⁰³³ “...podemos fecharlo en torno al siglo XIV, representando a la Virgen con el Niño en brazos, junto con otras figuras a los lados, posiblemente los patrocinadores de la obra”. Vid. “Memoria descriptiva. Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua. Palacios de Campos”, CASTILLA Y LEÓN. Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid.

¹⁰³⁴ DUQUE HERRERO (2003), p. 154.

¹⁰³⁵ BERNIS (1970), p. 198.

¹⁰³⁶ *Idem*, p. 204.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

diferencia temporal estimo que se observa en el paletoque que, característico de la segunda mitad del siglo XV y de principios del siglo XVI, viste el donante ubicado a la izquierda de la Virgen (derecha del espectador) con arreglo a un diseño compuesto por dos paños unidos por los hombros¹⁰³⁷. La fortuna de dicha prenda se produjo en paralelo a la de la loba que llevan puesta los dos orantes representados en el flanco derecho del arcosolio, un sobretodo que, vestido sobre el jubón, ocultaba las formas del cuerpo, dejando los brazos al abrigo de la vestimenta o, como en este caso, a la intemperie merced a la presencia de dos aberturas llamadas “maneras”¹⁰³⁸. De forma coetánea al paletoque y a la loba, el estamento femenino empleó asiduamente el hábito que visten tanto la donante situada a la derecha de la Virgen (izquierda del espectador)¹⁰³⁹ como las dos figuras orantes retratadas en el lateral izquierdo del intradós del arcosolio. El hábito se caracterizaba por ser un traje amplio y despegado del cuerpo que, bien con mangas o bien sin ellas, contribuía a disimular las formas del cuerpo de la mujer¹⁰⁴⁰, a lo que también ayudaba el manto que visten por encima.

Amén de las consideraciones derivadas de la vestimenta, las pinturas murales a estudiar evidencian, por otro lado, un cierto poso retardatario visible en la importancia del dibujo en la construcción de las efigies, así como en la confección de los pliegues de las vestimentas, en la restringida utilización de la paleta cromática a la hora de componer los atavíos de los orantes o en el estatismo corpóreo y gestual de las efigies. Los citados factores, no obstante, contrastan con otros más audaces, como el uso del plegado y del sombreado en las prendas como recursos para sugerir el volumen corpóreo¹⁰⁴¹ y para insinuar una cierta sensación de profundidad. Asimismo, también habría que señalar la sugerencia de la tercera dimensión mediante la perspectiva del bancal en el que se sienta la Virgen o mediante el suelo que se

¹⁰³⁷ BERNIS (1979), p. 110.

¹⁰³⁸ *Idem*, p. 100.

¹⁰³⁹ *Idem*, p. 94.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ De la pormenorizada contemplación del conjunto mural cuyo estudio me ocupa se advierte un divergente tratamiento de las figuras y del plegado de sus vestimentas, una dicotomía que se concreta en un plegado burdo y lineal en el atavío que visten los dos orantes situados en los dos encasamientos superiores del intradós del arcosolio y un plegado más realista en las vestimentas de los donantes y de los dos orantes localizados en los dos registros inferiores del intradós del arcosolio. Las diferencias y discordancias citadas podrían justificar la interpretación de DUQUE HERRERO (2003), p. 154, quien advirtió la intervención de varias manos.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

representa por detrás de los donantes del intradós del arcosolio (véase ils. 98 y 100)¹⁰⁴². A estas apreciaciones habría que añadir un interés por acentuar la dimensión ornamental del mural mediante la retícula ornada con motivos vegetales que anima el fondo del arcosolio y mediante los motivos que ornán los compartimentos de los donantes ubicados en el intradós del lucillo¹⁰⁴³. Amén de los resabios italianizantes visibles en la corpulencia del Niño Jesús, una singularidad también observable, por ejemplo, en la pintura de la *Virgen María con el Niño con Santa Catalina y con los donantes* atribuida al círculo del pintor Juan Rodríguez de Toledo y considerada como un importante indicio de la labor pictórica del taller toledano en Valladolid (**il. 102**)¹⁰⁴⁴, los rasgos referidos estimo que señalarían la correspondencia de dicho conjunto mural a la órbita del estilo internacional de siglo XV, siendo, a mi parecer, imposible asumir la ejecución de esta obra en una época tan avanzada como la que propone Duque Herrero en su libro. De este modo, y a la vista de la moda representada, estimo que el conjunto mural fue realizado en torno a mediados del siglo XV.

¹⁰⁴² El artista insinuó el pavimento sobre el que se disponen las figuras mediante un sistema ornamental a base de formas rombales también empleado en el conjunto mural de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 349]. Asimismo, habría que señalar el conjunto de tablas góticas que, procedentes del templo de Nuestra Señora de la Asunción de Arana (diócesis de Vitoria), hoy se conservan en la iglesia de San Pedro de Treviño (Burgos), así como la pintura del *Martirio de Santa Catalina* actualmente custodiada en el Museo de León (GONZÁLEZ CHAO (1995), p. 12). Por último, señalar que el referido pavimento fue el utilizado por el autor que ejecutó el ciclo hagiográfico de San Bartolomé en las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León) (GRAU LOBO (1997), pp. 140-142). A dicho mural también se refirió Gutiérrez Baños en el “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)”, Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b), f. 2.

¹⁰⁴³ Motivos similares, con idéntica concepción ornamental, pueden verse en las pinturas murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén, así como en las pinturas murales situadas en el coro del convento de Santa Clara de Salamanca. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 17.

¹⁰⁴⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 100.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

10.- PEÑAFIEL. Mural de la *Inmaculada*
procedente de la iglesia del convento de San
Pablo.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Peñafiel, sito a 56 kilómetros al este de la capital vallisoletana, se enclava en la comarca de la Ribera del Duero, en una zona próxima a la confluencia de los ríos Duero y Duratón.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 103-112).

- **Localización:** Antes de ser totalmente arrancado y trasladado al Museo de Valladolid, en cuya sala XIII actualmente se expone, el conjunto mural objeto de estudio se ubicaba en el arcosolio que, a día de hoy ocupado por el altar de la Virgen de Fátima, se sitúa en el muro meridional de la iglesia, a la derecha según se accede por la puerta abierta en dicho flanco.

- **Temas:** Magna representación de la Virgen con arreglo a la réplica iconografía mariana de la *Inmaculada Concepción* y de la *Virgen de la Esperanza* flanqueada por el pasaje de la *Anunciación*, en el paramento frontero, y los profetas *Salomón* e *Isaías*, en los paramentos laterales.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo en el año 1920.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Arrancado en verano de 1940, el conjunto mural parece que fue objeto de alguna intervención según se desprende de la documentación.

- **Técnica:** En el “Informe sobre las pinturas del N.O. de España” escrito por don Manuel Grau y por don Manuel Chamoso el 25 de febrero del año 1940 se incide en su reafición de acuerdo a la técnica del fresco. A ello también alude don Francisco Antón Casaseca.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Finales del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El brusco y agresivo proceso de arranque del que fue víctima el conjunto mural (proceso del que ha quedado la huella de la trama y la urdimbre de la tela utilizada) es el motivo más probable de la pérdida de película pictórica, así como de la presencia de cazoletas y microlevantamientos.

- **Bibliografía:** POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 411-412; NIETO GALLO (1944-1945), pp. 109-118; NIETO GALLO (1954), p. 154; WATTENBERG GARCÍA (1976), p. 24; MARTÍN GONZÁLEZ (1983), p. 71; AZCÁRATE RISTORI (1990), p. 352; MARCOS MÍNGUEZ (1996), p. 8; WATTENBERG GARCÍA (1997), p. 179; HERNANDO GARRIDO (2002), pp. 154-155.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La localidad de Peñafiel, antiguamente sufragánea de la diócesis palentina y a día de hoy adscrita a la jurisdicción episcopal vallisoletana, gozó de un boyante y efervescente pasado histórico que devino en el amplio patrimonio monumental del que forma parte el convento de San Pablo, cenobio cuya importancia y reconocimiento resultan imposibles de separar de don Juan Manuel (1282-1348). Primer hijo del infante don Manuel (1236-1283) y nieto del rey Fernando III “el Santo” (1217-1252), don Juan Manuel consiguió del papa Juan XXII (1318) la bula que certificaba la fundación del convento, cenobio que fuera tiempo después (1320) entregado a los dominicos gracias a una carta por él expedida. La referida donación dispuso la construcción de un convento cuya iglesia no fue comenzada, según el *Chronicon domini Johannis Emmanuelis*¹⁰⁴⁵, hasta el 5 de mayo de 1324, momento en que tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra. El edificio, que en 1340 debía ya de estar próximo a su conclusión a juzgar por lo dispuesto en el testamento de don Juan Manuel¹⁰⁴⁶, fue construido de acuerdo a premisas constructivas góticas materializadas en un templo de tres naves cubiertas con bóvedas de crucería y rematado por una cabecera formada por tres ábsides de planta poligonal. La primigenia volumetría de la iglesia resultó transformada en virtud de las modificaciones hechas en el siglo XVI, cuando un descendiente de don Juan Manuel encarga la construcción de la capilla funeraria de factura renacentista sobre el solar que ocupaba el ábside del costado del Evangelio y, en especial, en el siglo XVIII, centuria en la que un grave incendio propició el total derrumbe de la bóveda de crucería de la nave central y su consiguiente sustitución por una armadura de madera a día de hoy cubierta¹⁰⁴⁷.

El edificio, asolado por un fuerte incendio en 1749¹⁰⁴⁸, sufrió con el tiempo adiciones y reparaciones varias, entre ellas, el encalado de los paramentos del monasterio¹⁰⁴⁹. La citada

¹⁰⁴⁵ “Era M.CCC.LXII Stto VII die Vigilia S. Joannis Apostoli & Evangelistae incepit Dns. Joannes Ecclesiam Monasterij Fratrum Predicatorum Rupis-fidelis: & posuit ibi primarium lapidem”. Vid. FLÓREZ (1747), t. II, p. 213.

¹⁰⁴⁶ “que acaben luego la iglesia de Sant Johan que yo començé en el dicho monasterio”. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2000), p. 44.

¹⁰⁴⁷ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 230.

¹⁰⁴⁸ “El día 15 de octubre de 1749 entre siete y ocho de la noche fue dicho Real conbento [sic] reducido a cenizas...”. Vid. PÉREZ VILLANUEVA (1935-1936), p. 119, nota nº 6.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

intervención procuró una estética que perduró casi incólume hasta las primeras décadas del siglo pasado, cuando, con ocasión de los trabajos ordinarios de acondicionamiento hechos en virtud del tesón y el empeño de la comunidad pasionista que había ocupado el convento en 1882 (años después de la desamortización y la resultante exclaustación de la comunidad dominica original del edificio), se pensó picar los revocos del edificio a fin de sacar a la luz la fábrica templaria primitiva. Fue en el transcurso de semejante proceso cuando se produjo el hallazgo de conjuntos murales en varios puntos del templo y del convento¹⁰⁵⁰, entre ellos, el extenso programa pictórico que, en torno al año 1930, apareció enlucido y condenado por la escalera de madera que permitía el acceso al coro alto a los pies del templo¹⁰⁵¹, y las pinturas murales descubiertas en 1920 tras un tabique que cubría el nicho que hoy ocupa el altar de la Virgen de Fátima (se localiza en el muro meridional de la iglesia, a la derecha según se accede por la puerta abierta en dicho costado)¹⁰⁵². Las pinturas murales que fueran

¹⁰⁴⁹ “Pero las más importantes modificaciones y las que seguramente motivaron la ocultación de las pinturas bajo una capa de enlucido, hubieron de ser las llevadas a cabo como consecuencia de la catástrofe anotada”. Vid. *idem*, p. 119, nota nº 6.

¹⁰⁵⁰ AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), pp. 24-25 informa que los primeros descubrimientos de decoración pictórica mural se debieron al firme empeño de la comunidad pasionista por levantar “las capas de enlucido o blanqueo que aplicaron en tiempos de escasa afición a las cosas de Arte y que cubrían regularmente y sin preocuparse de otra cosa que de blanquear, de limpiar, como decían, los paramentos de las iglesias”.

¹⁰⁵¹ A los pies de la iglesia se encontraron dos murales fechados ca. 1360-ca. 1380 por parte de GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 130-137: el primero dedicado a *Santa María Magdalena* y el segundo concerniente al *Juicio final*. Aunque desconozco la fecha en que se produjo su hallazgo, también se descubrió un ángel, cuyos restos pueden hoy contemplarse en el Museo de Valladolid, así como otros restos pictóricos ejecutados, según MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 231, en la primera mitad del siglo XV, en la órbita del estilo gótico internacional. Es muy posible que las pinturas a las que Martín González se refería estuvieran en el claustro, dependencia en la que se descubrieron restos pictóricos a juzgar por lo que se desprende de la noticia dada por parte SAN JOSÉ (1952), p. 165: “Las pinturas del claustro, tres episodios de la Pasión y fragmentos de un gran políptico, fueron descubiertas por los Pasionistas el año 1925-26, juntamente con el grandioso arco gótico central, al picar la pared medianera del claustro e iglesia”. Con todo y, a pesar de esta noticia, no tengo constancia alguna de estas pinturas murales.

¹⁰⁵² Del referido hallazgo se hace eco SAN JOSÉ (1952), p. 165, quien indica que “años antes, 1920, habían descubierto también el fresco de la singular imagen del siglo XV representando la Inmaculada, oculta por un tabique en el fondo de un lucillo en la nave de la epístola de la iglesia...”. Asimismo, Agapito y Revilla alude a la existencia de una “pintura que han descubierto en la nave de la Epístola los PP. Pasionistas”, pintura que, con toda probabilidad, se tratase del conjunto mural objeto de estudio (AGAPITO Y REVILLA (1925-1943), p. 24). De igual modo, el conjunto mural fue también contemplado *in situ* por don Francisco Antón Casaseca, autor al que se le encargó el 11 de julio de 1916 la redacción del inédito *Catálogo monumental de Valladolid*: “en la nave de la epístola, del templo, en un lucillo hay un fresco apreciable: Virgen con las manos cruzadas, teniendo al Niño, desnudo, con nimbo almendrado y llameante. La Virgen tiene el manto adornado con grupos de tres granadas de oro”. De igual forma, POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 411-412 también se hizo eco de dicha obra pictórica años antes de su arranque: “... I should like to add another work in the region of

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

halladas en el convento de San Pablo fueron examinadas por don Ramón Menéndez Pidal el día 9 de agosto del año 1934, quien las calificó “de verdadero tesoro, por su antigüedad y por la finura y delicadeza de su ejecución”, así como, en virtud de una orden dispuesta por la Dirección General de Bellas Artes, por el restaurador oficial, don Manuel Grau Mas, y por el inspector general de Recuperación del Patrimonio Artístico, don Manuel Chamoso, el día 11 de febrero del año 1940¹⁰⁵³. Aunque en su informe, don Manuel Grau y don Manuel Chamoso aconsejaban expresamente la conservación *in situ* del conjunto mural descubierto a los pies del templo¹⁰⁵⁴, este, junto a los demás murales encontrados en el interior, incluido el conjunto mural hallado en el actual nicho de la Virgen de Fátima¹⁰⁵⁵, fueron arrancados en un proceso que se inicia el 5 de junio de 1940, cuando se presentó en el convento de San Pablo de Peñafiel el alcalde de la localidad acompañado de don Ramón Gudiol Ricart, “el técnico encargado de procurar conseguir se salven las pinturas de la iglesia del convento de San Pablo, las que, por su valor y por el estado de destrucción en que desgraciadamente se encuentran, es necesario procurar levantar, a fin de conservarlas en el Museo Arqueológico Provincial”¹⁰⁵⁶. Entre las personas más interesadas en la conservación y restauración de los conjuntos murales de San Pablo de Peñafiel está el Excelentísimo Rector de la Universidad de Valladolid, el señor don Cayetano de Mergelina y Luna, quien envió una carta al vicario capitular del obispado de Palencia subrayando la necesidad de actuar en las pinturas con premura. La respuesta del vicario fue la que sigue:

Valladolid, a somewhat repainted effigy of the Virgin of the Immaculate Conception in what was probably a sepulchral niche at the right of the nave in the church of the monastery of S. Pablo at Peñafiel, east of capital”.

¹⁰⁵³ SAN JOSÉ (1952), p. 165 expone la intervención de don Manuel Grau y de don Manuel Chamoso con arreglo al “Informe sobre las pinturas del N.O. de España, firmado el 23 de febrero de 1940 por don Manuel Grau y Mas y don Manuel Chamoso Lamas”, Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE.

¹⁰⁵⁴ En el citado informe se indica: “Examinadas con detenimiento estas pinturas hemos podido apreciar que se trata de una obra ejecutada al temple y, por tanto, no es posible arrancarla del muro”. Vid. “Informe sobre las pinturas del N.O. de España...”, Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE.

¹⁰⁵⁵ En el informe se indica que “En el paramento que cierra un vano con arco gótico de la nave de la epístola, se conserva una representación pintada de la Inmaculada, pero tan original que mejor pudiera decirse se trata de una curiosa y primitiva manera de representar el Misterio de la Encarnación. La Virgen tocada con gran corona de oro junta sus manos sobre el pecho pero estas se hallan cubiertas por un dorado nimbo que encierra el Niño. Parece por su ejecución, principalmente la manera de matizar el rostro, obra de fines del siglo XV. Esta pintura se conserva bien pues se halla pintada en una forma que tiene las garantías del fresco”. Vid. “Informe sobre las pinturas del N.O. de España...”, Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE.

¹⁰⁵⁶ El mencionado episodio aparece perfectamente relatado en el “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

“Vista la presente insistencia del Excmo. Sr. D.C. de Mergelina, Rector de la Universidad de Valladolid y Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, y aplaudiendo el interés que manifiesta por la conservación de las obras de arte, concedemos la licencia que solicita para poder extraer de la iglesia de San Pablo, de la villa de Peñafiel, perteneciente a esta diócesis de Palencia, el grupo de pinturas antiguas, de especial valor e importancia histórica, existentes en la misma y a las que hace referencia dicho Excmo. Sr. con el solo fin de proceder a su restauración y con la condición de que, restauradas que sean, se reintegren a dicha iglesia, hasta tanto que, hecho nombramiento de obispo para esta misma diócesis, éste decida dónde hayan de colocarse definitivamente.

Dese traslado de este documento tanto al supradicho Excmo. Sr. Rector de la Universidad como al R. Padre Rector de la Comunidad de Padres Pasionistas, encargados de la iglesia de San Pablo de Peñafiel, para conocimiento de los mismos y efectos consiguientes, con ruego de que se dignen acusar recibo para su constancia en esta Curia diocesana.

Lo que me complazco en transmitir a V.R. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a V.R. muchos años -Palencia, 17 de junio de 1949- El vicario capitular, S.V., doctor Victoriano barón, R. Padre Rector de los Pasionistas, Peñafiel”¹⁰⁵⁷.

En consonancia con lo recogido en la citada misiva, en verano del año 1940 don Ramón Gudiol Ricart, con la ayuda de don Heraclio Merino, futuro padre pasionista que por aquel entonces tenía catorce años, procedió al arranque de las pinturas murales¹⁰⁵⁸. En ese mismo

¹⁰⁵⁷ “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid. De la pormenorizada lectura de este escrito se desprende la todavía pertenencia de Peñafiel a la diócesis de Palencia, una adscripción que, como ya señalé en el punto pertinente, se mantuvo hasta mediados de la centuria pasada.

¹⁰⁵⁸ RIVERA MANESCAU (1941), p. 106; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 131; GONZÁLEZ DE MADRID/WATTENBERG (1960), p. 15. En el “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid, se describe como fue el proceso: “En una perola grande, calentaron agua con un hornillo eléctrico, cuando ésta estaba suficientemente caliente, añadieron cola de carpintero (deducido esto por la descripción de don Heraclio: cola de aspecto gelatinoso, marrón y que desprendía un olor desagradable), que había que remover hasta su total disolución, momento en que don Heraclio sujetaba un perolillo más pequeño en el que el Sr. Gudiol vertía cola y luego iba mojando dentro trozos de tela muy tupida y gruesa de un 30 cm. Los escurría y los iba colocando sobre la pintura, teniendo muy presente que quedaran las uniones de una tela y otra bien pegadas. Lo dejaba secar, y cuando ya estaba bien seco, por la misma contracción de la cola, se había desprendido la parte superior, y sólo había que estirar, enrollando las pinturas como si fueran un cartón. Y así se las llevó don Ramón Gudiol. Pasando después a manos del Museo Arqueológico de Valladolid, tal como nos las encontramos en la actualidad”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

año, las citadas pinturas se llevan al Museo Arqueológico de Valladolid¹⁰⁵⁹, institución que se localizaba, antes de su traslado al palacio de Fabio Nelly en 1969, en el colegio de Santa Cruz, siendo el incumplimiento del compromiso recogido en el anterior escrito causa de la misiva que el padre Rector Celestino enviara a la vicaria capitular de Palencia el 31 de julio de 1943. La respuesta a este escrito, dada por el vicario don Victoriano Barón, se produjo el 9 de agosto de 1943 en los términos que a continuación siguen:

“Reverendo Padre Rector del convento de Pasionistas.

Mí estimado Padre:

Son muchas las comunicaciones que hemos tenido con el señor Mergelina con motivo de las pinturas del templo y del claustro de ese convento. Estos señores se conoce que tienen interés muy grande por estas pinturas y desean que figuren en el Museo; por esto todo son largas al asunto.

Les hemos amenazado varias veces con llevarles a los tribunales, pero la última vez, que hará cosa de poco más de un mes, dicho señor Rector de la Universidad nos envió un escrito reconociendo explícitamente la propiedad de la iglesia sobre dichos objetos, y nos pareció conveniente dejar el asunto para cuando esté en ésta el señor obispo, y entonces resolver de una vez este enojoso asunto”¹⁰⁶⁰.

Con todo, las pinturas murales encontradas en el templo del convento de San Pablo de Peñafiel se encuentran actualmente en el Museo de Valladolid, institución en cuya sala XIII puede actualmente contemplarse el conjunto mural que fuera arrancado del nicho más tarde dedicado a la Virgen de Fátima (**ils. 103-104**). Ciertamente, el programa pictórico, descrito por los autores arriba señalados con anterioridad a su arranque, se dispone con arreglo a un montaje que evoca su originaria disposición en aquel nicho¹⁰⁶¹. De este modo, el paramento

¹⁰⁵⁹ MORAL (1939-1940), p. 15; RIVERA MANESCAU (1941), p. 106. RIVERA BLANCO (1995), vol. 2, p. 938 (ficha redactada por Rivera Blanco).

¹⁰⁶⁰ “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid.

¹⁰⁶¹ El brusco proceso de arranque del que fue objeto el conjunto mural se manifiesta en el conjunto mural de la siguiente modo: a la presencia de lagunas pictóricas, cabe que añadir el hecho de que la capa pictórica tiene impresa la marca de la trama y urdimbre de la tela utilizada para realizar el arranque. Asimismo, se constata la presencia de cazoletas y microlevantamientos, la mayoría de ellos en zonas alrededor de lagunas estucadas, y de acumulaciones de cola. Con el firme propósito de erradicar estas patologías se propuso una intervención

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

del fondo presenta una efigie de la Virgen inserta en una mandorla y recortada por un paño de varias franjas verticales de colores rojo, verde y dorado. La Virgen, que se muestra con las manos cruzadas sobre el pecho, ataviada con un holgado manto decorado con granadas, coronada y caracterizada con la media luna bajo sus pies y un enorme nimbo estrellado, fue representada como mujer apocalíptica de acuerdo al empleo que se hizo del capítulo XII del libro del Apocalipsis para expresar el popular misterio de la Inmaculada Concepción¹⁰⁶², al mismo tiempo que concebida bajo la advocación de Nuestra Señora de la Expectación o de la Esperanza (**il. 105**)¹⁰⁶³. Con todo, la identificación con dicha advocación mariana deviene de la presencia del divino infante sobre el radiante sol situado sobre el vientre de la Virgen María (**il. 107**)¹⁰⁶⁴, un elemento que, si bien subraya la expectante condición de la Virgen y rememora a aquellas composiciones de la *Visitación* en las que María lleva al Niño sobre su vientre en manera análoga a como aquí aparece, no es muy habitual encontrarlo, a pesar del contenido doctrinal que considero tiene, en obras en las que la Virgen María se muestra como mujer apocalíptica¹⁰⁶⁵. De esta forma, dicho programa pictórico ilustra una variante iconográfica que, también presente en el medallón de una casulla proveniente de la iglesia parroquial de Barbadillo del Mercado (Burgos) (**il. 108**)¹⁰⁶⁶, combina la visión apocalíptica

que incluiría: estudios previos (análisis histórico, iconográfico, del estado de conservación y físico-químicos), documentación fotográfica, pruebas de solubilidad, protección *in situ* del anverso con papel de seda o japonés, desmontaje y eliminación del bastidor, limpieza mecánica del reverso para eliminar los vestigios del yeso de refuerzo y colocado sobre el bastidor y la preparación de un nuevo soporte. La citada propuesta, recogida en el. “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid, fue proyectada por el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

¹⁰⁶² RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 85. “Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies una corona de doce estrellas en la cabeza”. Vid. Ap 12, 1. Dicha frase, extraída del libro del Apocalipsis, inspiró la inscripción realizada en letra gótica minúscula caligráfica que todavía se conserva en la ondulante filacteria que envuelve a la efigie de la Virgen María: “ego : amicta : sole : et : luna : sub pedibus : meis : clamabam : parturiens” (“Yo revestida del sol, con la luna bajo mis pies, clamaba como parturienta”).

¹⁰⁶³ POST (1933), vol. IV, part 2, p. 411 señala que la iconografía de la Virgen apocalíptica representada en las pinturas murales objeto de estudio “corresponds to the representation in the retable of Sta. María de Arvas at Mayorga [de Campos (Valladolid)], except that at Peñafiel the child is clearly discernible in the sunburst on the Virgin’s abdomen” (**il. 106**) (el citado retablo se encuentra en la actualidad en la iglesia del Salvador de la citada localidad vallisoletana).

¹⁰⁶⁴ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 97-98.

¹⁰⁶⁵ NIETO GALLO (1944-1945), p. 113.

¹⁰⁶⁶ *Idem*, lam. XV.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de la Virgen María con el episodio en el que San Juan describe a María como una mujer que estaba “encinta, y gritaba con los dolores del parto y las angustias de dar a luz”¹⁰⁶⁷.

La dúplice iconografía mariana que constituye el programa pictórico antes mencionado forma un particular mensaje doctrinal del que no es ajena la *Anunciación* del arcángel San Gabriel a María que lo flanquea. Dicho episodio, relativo no solo a la historia de la Virgen sino también al origen de la vida humana de Cristo¹⁰⁶⁸, fue representado con arreglo al tipo iconográfico tradicional: a la derecha, la Virgen María (**il. 109**), nimbada y vestida con una ampulosa túnica azul apenas perceptible, aparece con sus dos manos unidas en respuesta a la súbita irrupción del arcángel San Gabriel en la estancia donde ella se encontraba¹⁰⁶⁹. Al margen de la Virgen, que se vería obligada a interrumpir su detenida lectura de las Sagradas Escrituras de las que no hay constancia alguna (tras ella parece intuirse el atril sobre el que estarían representadas)¹⁰⁷⁰, el artista sitúa a un nimbado e imberbe arcángel San Gabriel del que no hay resto alguno de sus alas (**il. 110**). Este, vestido con una amplia túnica azul y un manto procede, desde su emplazamiento a la izquierda de la escena, a transmitir el mensaje divino alzando el dedo índice de su mano derecha (no se ha conservado vestigio alguno de la filacteria que, acaso, sujeta, con su mano izquierda, contendría la salutación angélica).

Además de la *Anunciación* y, con la intención de subrayar el importante papel de la providencia divina en la concepción de Jesucristo, el referido programa pictórico incluyó,

¹⁰⁶⁷ Ap 12, 1.

¹⁰⁶⁸ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 182.

¹⁰⁶⁹ De la detenida contemplación de la Virgen María, representada con una larga melena en clara alusión a su virginidad y su juventud (MÁLE (1982), pp. 92-93), se constata una cierta analogía con respecto a la Virgen de la *Anunciación* de las pinturas murales del templo de San Andrés de Fuentearmegil en cuanto a la posición de las manos [cat. 36, il. 389]. Sin embargo, difiere con esta en cuanto a la postura del cuerpo. En efecto, en lugar de girar levemente su cuerpo y cabeza en respuesta a la inesperada presencia del arcángel San Gabriel, la Virgen María se muestra más estática y rígida, en consonancia con la manera como fue representada en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 151], en la *Anunciación* de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 248], así como en la *Anunciación* de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 300].

¹⁰⁷⁰ Si no hay constancia alguna de las Sagradas Escrituras tampoco la hay de otros motivos iconográficos que solían enriquecer el citado tema de la *Anunciación*. Al respecto, cabría señalar el jarrón de azucenas, símbolo de pureza y de la virginidad de María representado en la mayor parte de las *Anunciaciones* aquí estudiadas a excepción de la recogida en las pinturas murales de la iglesia de Villanueva de los Infantes. Asimismo, habría que señalar la paloma del Espíritu Santo alusiva a la Encarnación y reproducida, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 83] o en la *Anunciación* que flanquea el vano central de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 458].

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

como también sucedió en las pinturas murales que decoran el muro testero de la capilla de la Magdalena del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta, a los profetas *Salomón* e *Isaías*. Ambos profetas fueron representados en los dos muros colaterales que componían el citado lucillo e integrados en nichos fingidos y articulados mediante arcos de medio punto. Al primero, situado a la derecha, caracterizado con una espesa barba y corona en referencia a su condición de rey-profeta, a la vez que identificado merced a la inscripción que contiene su nombre ejecutado en letra gótica minúscula caligráfica (“salomon”)¹⁰⁷¹, se le considera como una prefiguración de Cristo (**il. 111**); mientras que al segundo, ubicado en el costado opuesto e identificado merced a una casi arruinada inscripción nominativa (“isayas”)¹⁰⁷², la tradición cristiana lo encumbra y convierte en el heraldo por excelencia de la Encarnación y de la Natividad (**il. 112**)¹⁰⁷³. Esta condición, basada en la enorme fortuna alcanzada por sus predicciones acerca de la *Anunciación a la Virgen* y del *Nacimiento de Cristo*¹⁰⁷⁴, propicia que su efigie, desde los inicios del arte cristiano, esté estrechamente relacionada, como así se observa en el mural objeto de estudio, con el episodio de la *Anunciación*. La mencionada

¹⁰⁷¹ Salomón sujeta una inscripción en la que aún se lee la inscripción “tota ple es amica ma” (“tota *pulchra* es amica mea”), un texto extraído de Cant 4, 7 (“¡Toda hermosa eres, amor mío, no hay tacha alguna en ti!”) que, como señala LEVI D’ANCONA (1957), p. 24, se convierte en referencia constante de la representación de la Inmaculada: “The Song of Songs was connected with the Immaculate Conception by Abelard in his treatise on the Conception. Abelard says that if we do not assume that Mary was always exempt from sin, where will be found the woman who is hailed as the bride, completely beautiful”. Tras la efigie del profeta Salomón aún es posible apreciar, en lo alto de una columna, una figura armada con un escudo. Mediante esta efigie estimo que el autor tuvo como propósito referir a un pasaje concreto de su hagiografía: el que señalaba que *Salomón* tuvo muchas mujeres que le llevaron a ofrecer culto a sus dioses. El libro primero de los Reyes (Reyes, 11) indica que “el rey Salomón, además de la hija del Faraón, amó a muchas mujeres extranjeras, moabitas, amonitas, edomitas, sidonias e hititas, (...) y tuvo setecientas mujeres reinas y trescientas concubinas que pervirtieron su corazón. En su ancianidad ellas le desviaron el corazón hacia dioses extranjeros, de modo que su corazón no fue enteramente del Señor (...). Salomón rindió culto a Astarté, diosa de los sidonios, y a Milcón, abominación de los amonitas. (...). En el monte que está en frente de Jerusalén construyó un santuario a Camós, ídolo repugnante de Moab, y a Milcón, ídolo repugnante de los amonitas”.

¹⁰⁷² Con su mano derecha sostiene una ondulada filacteria en la que se conservan exiguos vestigios de una inscripción en la que bien pudo poner la frase “[ec]ce virgo co[ncipiet]” (“he aquí que la Virgen concebirá”). Dicha frase bien pudiera estar tomada de Is 7, 14: “El señor mismo os dará una señal. Mirad: la virgen encinta da a luz un hijo, a quien ella pondrá el nombre de Emanuel”.

¹⁰⁷³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 421.

¹⁰⁷⁴ Al margen del versículo antes recogido (Is 7, 14), el profeta *Isaías* también advierte: “Que un niño nos ha nacido, un hijo se nos ha dado; sobre sus hombros el imperio, y su nombre será: Consejero admirable, Dios potente, Padre eterno, Príncipe de la paz, para ensanchar el imperio, para una paz sin fin en el trono de David y en su reino;... (Is 9, 5-6). También señala que “un brote saldrá del trono del Jesé, un vástago surgirá de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fuerza, espíritu de conocimiento y de temor del Señor. Vid. Is 11, 1-2.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

asociación resulta, no obstante, menos explícita que la existente en el mural de Santa María de Huerta, donde, además de la frase antes señalada, el profeta Isaías apunta con el dedo índice de su mano izquierda hacia la *Anunciación*. Tan insigne episodio, coincidente con el instante de la Encarnación del Redentor, se conjuga con un programa pictórico que ensalza la expectante condición de la Virgen María junto a su prodigiosa concepción, un complejo repertorio iconográfico que pudo ser resultado de un profundo sentido teológico y pensado para albergar en un arcosolio que estimo fue un altar y no, como consideró Post, un nicho funerario¹⁰⁷⁵.

Poco más puede señalarse de la iconografía de un programa pictórico del que hay tanto reseñas documentales¹⁰⁷⁶ como fuentes textuales de divergente rango, un amplio panorama bibliográfico que estimo fue posible merced al remoto hallazgo del mural en cuestión y a su traslado a una institución museística que ha garantizado su conservación y estudio, a la vez que su mayor divulgación. De los autores que hicieron alusión al mural, Antón Casaseca y Post fueron los únicos, junto a don Manuel Grau y don Manuel Chamoso, que tuvieron la oportunidad de estudiarlas *in situ*, siendo el arranque de las mismas en 1940 lo que propició que el resto de los estudiosos las analizaran desde su emplazamiento en el museo¹⁰⁷⁷. Este proceso condiciona la lectura e interpretación de una obra cuyo arranque alteró su primitiva funcionalidad, un sentido originario al que únicamente se refirió Post al estar el resto de la historiografía más preocupada en atender las incógnitas en torno al estilo y la autoría de las pinturas murales y, especialmente, del programa iconográfico mariano central.

Del repertorio textual existente, cabría señalar que la imagen de la Virgen fue vinculada por Post con el Maestro de San Ildefonso, a fines del siglo XV¹⁰⁷⁸, pero esta opinión parece

¹⁰⁷⁵ "...was probably a sepulchral niche at the right of the nave in the church of the monastery of S. Pablo at Peñafiel, east of capital". Vid. POST (1930), vol. IV, part 2, p. 411.

¹⁰⁷⁶ "Informe sobre pinturas del N.O. de España", Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE; "Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)", Archivo del Museo de Valladolid.

¹⁰⁷⁷ NIETO GALLO (1944-1945), pp. 109-118; NIETO GALLO (1954), p. 154; WATTENBERG GARCÍA (1976), p. 24; AZCÁRATE RISTORI (1990), p. 352; MARCOS MÍNGUEZ (1996), p. 8; WATTENBERG GARCÍA (1997), p. 179; MARTÍN GONZÁLEZ (1983), p. 71.

¹⁰⁷⁸ POST (1933), vol. IV, part 2, p. 411. El "Informe sobre pinturas del N.O. de España..." coincide con Post en cuanto al marco cronológico al decir que "parece [la Virgen] por su ejecución, principalmente la manera de

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

que fue descartada por Nieto Gallo quien, estimando “la arcaica mandorla que enmarca a la Virgen, el brocado de su túnica, la corona con la que se toca y, sobre todo la grafía de las inscripciones que en el fresco se leen”, catalogó a la Virgen María como obra de la primera mitad del siglo XV. La interpretación de Nieto Gallo, que llegó a descartar la participación del Maestro de San Ildefonso en un conjunto mural del que menciona que “ni el dibujo es perfecto ni el colorido está combinado con la habilidad característica” del referido autor, al mismo tiempo que consideró el tema de la Inmaculada como una de las representaciones más arcaicas (“acaso la más vieja”) debido a la no existencia de dicha variante iconográfica “con anterioridad al siglo XVI”¹⁰⁷⁹, no fue secundada por Martín González al asignar esta representación al círculo del artista Nicolás Francés, en el segundo cuarto del siglo XV¹⁰⁸⁰. De esta manera, bien puede decirse que tanto Nieto Gallo como Martín González abogaron porque la magna efigie de la Virgen fue ejecutada en la primera mitad del siglo XV por una mano divergente a la que realizó la *Anunciación*, “ya que responde a un arte más esquisito [sic], aunque dentro todavía de la misma centuria”¹⁰⁸¹, y los dos profetas *Salomón e Isaías*, imágenes todas ellas pintadas, como ya advirtiera Martín González, en el último cuarto del siglo XV, dentro de la órbita de propuestas pictóricas de raigambre hispanoflamenca¹⁰⁸².

Los distintos puntos de vista en torno al marco temporal de la Virgen María habrían de converger en un parecer uniforme a partir de las consideraciones que devienen no tanto de la inscripción contenida en la filacteria que envuelve su enorme figura, pues la modalidad epigráfica gótica minúscula caligráfica alcanzó una gran fortuna a lo largo de siglo XV e,

matizar el rostro, obra de fines del siglo XV”. Asimismo, Antón Casaseca estima que el programa pictórico pertenecería a la “escuela castellana de fines del XV”.

¹⁰⁷⁹ NIETO GALLO (1944-1945), p. 117.

¹⁰⁸⁰ MARTÍN GONZÁLEZ (1983), p. 71. El autor catálogos el motivo iconográfico de la Virgen en el período de desarrollo del estilo gótico internacional, una propuesta estilística a la que el antes referido “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid, estima pertenece la Virgen debido sobre a “la mandorla que envuelve a la Virgen”. Por ello, la considera correspondiente al primer cuarto del siglo XV.

¹⁰⁸¹ NIETO GALLO (1944-1945), pp. 117-118.

¹⁰⁸² MARTÍN GONZÁLEZ (1983), p. 71. Don Francisco Antón Casaseca aboga, en el folio 953 de su inédito *Catálogo monumental de Valladolid*, por la pertenencia del mural a la “escuela castellana de fines del XV”. El mencionado horizonte temporal fue también establecido en el “Estudio de las pinturas murales del Museo de Valladolid, propuesta de intervención (noviembre de 2002)”, Archivo del Museo de Valladolid.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

incluso, durante la primera mitad del siguiente siglo¹⁰⁸³, como de los rasgos estilísticos que constituyen la obra pictórica en cuestión. De la pormenorizada contemplación del mural se advierte la magnífica calidad y ejecución técnica de una imagen que apenas tiene un ápice del poso arcaizante que tienen otras obras incluidas en el presente trabajo de investigación. En efecto, la calidad pictórica que distingue a la figura de la Virgen se concreta en la menor preeminencia del dibujo y de la línea en su concepción, así como en la confección de los pliegues de la túnica y el manto, en los que el autor recurre al sombreado como recurso para elaborar unos pliegues más realistas, al tiempo que para evocar el volumen corpóreo de las efigies. La calidad de dicha imagen se aprecia también en la riqueza de la paleta cromática empleada para componer tanto el atuendo de la Virgen (el autor recurre a los tonos azules y blancos, amén del tono dorado empleado en el nimbo, en la corona, en las granadas que salpican el manto y en el sol que aparece sobre el vientre de la Virgen) como el paño sobre el que su efigie se recorta, una especie de cortinaje para el que para algunos autores habría que relacionar con las manufacturas granadinas de época nazaritas¹⁰⁸⁴.

Los rasgos descritos, en combinación con el tipo iconográfico adoptado para representar a la Inmaculada Concepción, nada que ver con la representación que, aún en el siglo XV, mostraba el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*¹⁰⁸⁵, considero que ubican el mural en una época avanzada del siglo XV, en torno a fines de dicha centuria, en paralelo a la implantación de las propuestas estilísticas de raigambre hispanoflamencas. A un marco temporal y estilístico semejante pienso que pertenecen, aunque realizadas, a buen seguro, por un autor diferente, la *Anunciación* y los profetas *Salomón e Isaías*. La sobriedad estilística que evoca la representación de la Virgen María contrasta con una *Anunciación* y unos profetas en los que, aun observándose rasgos comunes, concretados principalmente en la menor preeminencia del dibujo en la concepción de cada una de las figuras, así como en la confección de los pliegues de las vestimentas, se vislumbra también un cierto dinamismo

¹⁰⁸³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69.

¹⁰⁸⁴ WATTENBERG GARCÍA (1976), p. 24.

¹⁰⁸⁵ Dicha variante iconográfica fue la adoptada, por ejemplo, en el encasamento central del conjunto mural del monasterio de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 219] o en el retablo que Gil de Siloé realizara entre 1486 y 1492 para la capilla del obispo don Luis de Acuña en la catedral de Burgos. Vid. YARZA LUACES (2000), pp. 39-53.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

corpóreo y gestual en la manera como los profetas fueron representados (estos interactúan con el espectador excediendo el arco de medio punto que los alberga). En definitiva, la gran figura de la Virgen María fue realizada por una mano coetánea pero de distinta concepción estilística a la que pintó la escena de la *Anunciación* y los profetas, un programa pictórico este último que estimo no muestra rasgo italianizante alguno como así aparece recogido en el artículo redactado por Nieto Gallo y en la *Guía del Museo de Valladolid*¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸⁶ NIETO GALLO (1944-1945), p. 118; WATTENBERG GARCÍA (1997), p. 179.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

11.- PEÑAFIEL. Pinturas murales de la iglesia
de San Miguel de Reoyo.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha precedente.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 113-121).

- **Localización:** Cascarón absidal de la primitiva cabecera románica de la fábrica templaria, ahora definidora de un espacio que hace las veces de baptisterio.

- **Temas:** *Juicio final*.

- **Fecha de descubrimiento:** En 1940.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** En torno a mediados del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectado por patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, el presente conjunto mural muestra un deplorable y acusado deterioro a tenor de la notable pérdida de materia pictórica.

- **Bibliografía:** MORAL (1939-1940), p. 15; HERAS GARCÍA (1969), p. 201; VALDIVIESO (1975), p. 136; ANDRÉS ORDAX (1989), p. 330; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 297 (ficha redactada por Huerta Huerta).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La coyuntura político-económica de Peñafiel en época plenomedieval quedó refrendada en el progresivo aumento de vecinos y de iglesias, llegando a existir, como expresa Ortega Rubio¹⁰⁸⁷, hasta dieciocho edificios religiosos. Esta fue una cantidad considerable teniendo presente que a día de hoy tan solo se conservan dos iglesias conventuales, la mencionada de San Pablo y la de Santa Clara, y dos parroquiales, la de Santa María y la de San Miguel de Reoyo. Esta última iglesia, cercana a la antigua muralla que bordeaba el río Duratón, debió de erigirse a fines del siglo XII con arreglo a cánones estructurales románicos concretados en un edificio de una sola nave rematado por un ábside semicircular precedido por un tramo recto presbiterial¹⁰⁸⁸. La primitiva volumetría románica resultó transformada en virtud de las modificaciones de las que fue víctima la iglesia en el siglo XVI. Fue en este momento, en época renacentista, cuando la fábrica templaria de San Miguel de Reoyo fue derribada casi en su integridad, conservándose únicamente la originaria cabecera románica integrada en la moderna fábrica renacentista¹⁰⁸⁹. Las aspiraciones de engrandecimiento observadas en la construcción del edificio, afín a un planteamiento de tres naves cubiertas con bóvedas de arista ornamentadas con yeserías y rematadas por una capilla mayor de ábside semicircular, presentaron ciertas divergencias en su desarrollo con respecto a lo ocurrido, por ejemplo, en la Asunción de Nuestra Señora del cercano núcleo de Castrillo de Duero, donde la antigua cabecera románica mantuvo la función litúrgica que le fue retirada en San Miguel de Reoyo al no adecuarse el nuevo templo al eje direccional originario (de la orientación este-oeste de la fábrica románica se pasó a la sur-norte de la nueva iglesia de época renacentista). En esta permuta, la cabecera románica no fue impedimento ni lastre alguno, pudiendo conservarse en el extremo nororiental del nuevo edificio renacentista y siendo su espacio reservado solo a funciones anejas. En efecto, la primigenia cabecera fue empleada como sacristía hasta el siglo XVIII (en concreto hasta 1755), cuando se levantó la dependencia que hoy ejerce la citada función junto a la capilla mayor del edificio moderno. A partir de entonces fue usada

¹⁰⁸⁷ ORTEGA RUBIO (1895), p. 249.

¹⁰⁸⁸ HERAS GARCÍA (1969), pp. 202-203; HERRERO MARCOS (1997), p. 159; MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 227; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 297 (ficha redactada por Huerta Huerta).

¹⁰⁸⁹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 297 (ficha redactada por Huerta Huerta).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

como baptisterio¹⁰⁹⁰. Su fábrica se vio modificada con arreglo a las necesidades derivadas de sendas funciones auxiliares, acaso, responsables, del íntegro revoco de una capilla que solo fue recuperada y, por lo tanto, puesta en valor, en el marco de un proceso que finalizó el 20 de junio de 1970, cuando se inauguró, como así se indica en el “Inventario general de las iglesias de San Miguel y sus filiales Santa María y Santísimo Salvador de Peñafiel”, “la capilla románica en San Miguel”¹⁰⁹¹. Las labores realizadas en este instante proporcionaron la actual imagen de la capilla, estancia en cuyo cascarón absidal se hallaron, en el marco del viaje proyectado el día 5 de junio de 1940 para “llevar al restaurador que ha de emprender la tarea de arrancar las pinturas del XIV” que había en el convento de San Pablo, “nuevas pinturas del XIV, en el baptisterio, emplazado en lo que fué [sic] ábside de la iglesia vieja y en el que aún se conservan dos capiteles románicos”¹⁰⁹².

Estropeado el programa iconográfico a resultas de circunstancias imposibles de precisar hasta no ser sometido a un detallado proceso de restauración y de consolidación (con todo, su acusado deterioro pudiera deberse a la paulatina degradación de los morteros y, acaso, a actuaciones poco adecuadas que estimo pudieran estar relacionadas con la erradicación de los revocos internos sin la adecuada supervisión técnica), el conjunto mural ocupa un vasto espacio, al comprender el cuarto de esfera absidal de la primitiva cabecera románica en su integridad. Este, como ya señalaran Heras García, Valdivieso y Andrés Ordax¹⁰⁹³, ilustra un completo y dañado *Juicio final* (il. 113), que pienso necesita ser contextualizado en función del sentido primigenio del citado espacio para entender su razón de ser. Difícilmente podría analizar e interpretar el señalado mural sin tener en cuenta el cambio de funcionalidad del espacio en el que se dispone, una permuta que, como no podría ser de otra forma, afectó al

¹⁰⁹⁰ En las cuentas de fábrica del año 1761 se recogen “dos mil doscientos ochenta y cuatro reales que tuvo de costa la obra de la sacristía vieja en donde se puso la pila bautismal...”. Vid. ADVa. Caja 3. Cuentas de fábrica 1670-1821. Libro de cuentas de fábrica 1708-1821 (s.n.).

¹⁰⁹¹ “El día 20 de junio de 1970 se inauguró la capilla románica en San Miguel. Actuó de presidente de una misa concelebrada por 33 sacerdotes de la zona del Duero, el Excmo. Arzobispo de Valladolid D. José García Goldaraz. Las obras de restauración las llevaron a cabo los sacerdotes de Peñafiel, y los Párrocos de Molpeceres (...) y de Castrillo de Duero...”. Vid. “Inventario general de las iglesias de San Miguel y sus filiales Santa María y Santísimo Salvador de Peñafiel”, Archivo parroquial de Peñafiel.

¹⁰⁹² Así lo señala el erudito MORAL (1939-1940), p. 15 en el artículo “Excursiones realizadas durante el curso actual”.

¹⁰⁹³ HERAS GARCÍA (1969), p. 201; VALDIVIESO (1975), p. 136; ANDRÉS ORDAX (1989), p. 330.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

programa pictórico. De hecho, semejante circunstancia pudo propiciar su íntegro encalado al perder este espacio el sentido que tuvo cuando dicha estancia hacía las veces de cabecera de un pequeño edificio románico. La privilegiada ubicación que el referido conjunto mural ocupó en la antigua iglesia románica de San Miguel de Reoyo no es nada extraña, pudiendo también contemplarse una temática análoga en una localización similar en la vallisoletana iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 65], donde también existe una representación sintética de un *Juicio final*, o en la catedral vieja de Salamanca¹⁰⁹⁴, donde se concreta el interés por hacer aprehensible, a la vez que inteligible, un episodio al que toda la humanidad habrá de enfrentarse el día de mañana, cuando habrá de ser responsable de sus actos terrenales.

Sólo una vez descifrado y esclarecido el sentido del programa pictórico con arreglo a la primigenia concepción de la cabecera románica en el conjunto de la fábrica templaria puede entenderse una obra pictórica que, aun siendo apenas discernible por las razones indicadas, tiene a *Cristo en majestad* como protagonista (**il. 114**). Dicha jerarquía se deduce, amén de por su centrada posición en la bóveda de cuarto de esfera absidal, del canon colosal con el que su efigie fue representada. De ella se distinguen poco más que los vestigios de su gran nimbo, así como su brazo derecho extendido y rematado en la mano abierta. En su palma, quizás, ostentaría la llaga ensangrentada que podría estar también en su costado despojado de todo atavío. Seguiría así el tipo iconográfico de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*: las heridas muestran su sacrificio por la humanidad con el objeto de obtener la redención y la salvación de los hombres. Dicho tema habría de enmarcarse en la fortuna y fuerte arraigo de la visión de *San Mateo* a partir del siglo XII como referencia al final de los tiempos en detrimento de la segunda visión apocalíptica¹⁰⁹⁵. De las manos de Jesucristo salen sendas filacterias que contienen frases del Evangelista San Mateo alusivas al final de los tiempos (**ils. 115-116**)¹⁰⁹⁶. Este tipo iconográfico se constituye en el vehículo apropiado

¹⁰⁹⁴ PANERA CUEVAS (1995), pp. 170-172.

¹⁰⁹⁵ MÂLE (1986), p. 354.

¹⁰⁹⁶ Aunque los avatares históricos han impedido la conservación de las inscripciones en su integridad, estas, realizadas en letra gótica minúscula caligráfica e integradas en filacterias que atraviesan verticalmente la obra pictórica, forman parte de las palabras que, conocidas por diversos textos litúrgicos (antífonas, responsorios o rituales de difuntos), *San Mateo* pone en boca de Cristo juez: “Entonces el rey dirá a los de su derecha: Venid,

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

para divulgar a los fieles el proceso del Juicio final, un pasaje del que participan, escoltando al *Cristo en majestad* señalado en líneas previas, un grupo de figuras angélicas de las que no se discernen más que sus nimbos y alas. De ellas no puede concretarse si llevarían las *Arma Christi* o si, por el contrario, tocarían las *tubae* convocando a los muertos al Juicio (**il. 117**)¹⁰⁹⁷. Esto último, perceptible entre los sucintos vestigios de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria [cat. 37, il. 405], no parece, sin embargo, darse en este programa pictórico, puesto que, en la medida en que es posible examinarlo, no parece que fuera recogida la resurrección de los muertos sino solo los elegidos, a la derecha de Cristo, y los réprobos, a su izquierda (**ils. 118-119**)¹⁰⁹⁸. De la detallada contemplación de sendos grupos humanos se observa la pretensión del artista por caracterizar individualmente cada figura, un propósito que estimo bien pudiera enlazar con la progresiva instauración de una piedad más individual, nada que ver con aquella piedad colectiva arraigada durante la Alta Edad Media y concretada en la representación de los elegidos como una inexpresiva y monótona masa, al mismo tiempo que los condenados como una multitud desordenada y gesticulante.

benditos de mi Padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde el principio del mundo. Porque tuve hambre y me disteis de comer, (...). Luego dirá a los de la izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo sus ángeles. Porque tuve hambre y no me disteis de comer, (...).” Vid. Mt 25, 34-41. De esta forma, en la filacteria de la izquierda (derecha de Jesucristo) se señala “[bene]dicti patris mei percipite regnũ qu[od vo]bis para[tum est]” (venid benditos de mi Padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros), mientras en la de la derecha aún se distingue “[malef]acti, in ignẽ eternũ que parat [diabolo] angelis ei” (malditos, al fuego eterno preparado para el diablo sus ángeles). Vid. MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 509. El mismo autor señala que el *Cristo en majestad* representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia romana de San Pablo de Extramuros porta un libro con la siguiente inscripción: “venite benedicto patris mei percipite regnum quod v(obis) p(aratum est) a(b) o(rigine) m(undi). Asimismo, la efigie de *Cristo juez* que preside el mural del *Juicio final* representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la catedral vieja de Salamanca está flanqueada por cuatro ángeles que portan las siguientes filacterias: mientras las dos filacterias de la derecha dicen “VENITE BENEDITI”, las dos de la izquierda “ITE MALEDITI”. Vid. PANERA CUEVAS (1995), p. 180.

¹⁰⁹⁷ La sintética concepción del *Juicio final* recogido en las pinturas murales de Fresno el Viejo se traduce en la sola representación de los ángeles portando los instrumentos de la Pasión. Esta modalidad iconográfica, combinada con la inclusión de los ángeles tocando las *tubae*, aparecería en el conjunto mural del *Juicio final* de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León). Vid. GRAU LOBO (1997), pp. 140-142; “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León)”, ff. 1-5.

¹⁰⁹⁸ Los elegidos fueron representados de acuerdo a sus dignidades terrenas. Aunque con dificultad, es posible distinguir un conjunto de figuras sin atributos identificativos perceptibles, un rey tocado con una corona, un obispo y un Papa.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Del mismo modo que no existe referencia alguna que refrende la tipología de las figuras angélicas tampoco la hay que certifique la primitiva presencia de los intercesores, es decir, la Virgen y uno de los santos Juanes, en forma semejante a como, por ejemplo, aparecen en las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León) (il. 120)¹⁰⁹⁹. En dichas pinturas murales también intervienen los doce apóstoles como, acaso, también debieron de hacerlo en el mural de San Miguel de Reoyo de Peñafiel siempre y cuando las doce aureolas doradas dispuestas a la derecha del *Cristo en Majestad* caracterizaran al colegio apostólico (il. 121)¹¹⁰⁰.

A pesar de su pretérito descubrimiento, las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo no han dado lugar a la publicación de un amplio panorama bibliográfico sobre las mismas. A ello considero que bien pudieron contribuir factores como el deplorable estado de conservación del mural, así como la confinada y arrinconada localización de la primitiva cabecera románica y, por lo tanto, del programa iconográfico que contiene, en el marco de la fábrica templaria de época renacentista. Sin ser meticulosas en su desarrollo, las reseñas textuales existentes apenas aluden al programa pictórico representado, una obra pictórica que ostenta numerosos interrogantes debido al estado que presenta y que, sin embargo, no impidió que algunos autores identificaran el tema representado y consideraran las pinturas murales pertenecientes al siglo XIV¹¹⁰¹ o de hacia 1400¹¹⁰². Estas propuestas cronológicas resultan, a mi juicio, un tanto tempranas con respecto a las consideraciones que devienen no tanto de los elementos epigráficos pertenecientes a la modalidad de letra gótica minúscula

¹⁰⁹⁹ Con el objetivo de enriquecer esta escena, los artistas incluyeron a izquierda y derecha de *Cristo juez* a la Virgen y al Precursor, *San Juan Bautista (La Theotocos y el Prodome*, de acuerdo a la Deesis bizantina). Vid. GRAU LOBO (1997), pp. 140-142; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b), f. 3. Sin embargo, en el gótico francés, tal y como advierte MÂLE (1986), p. 359, habría sido frecuente reemplazar a *San Juan Bautista* por *San Juan Evangelista*, incidiendo de este modo en su categoría como discípulo amado. Amén de en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino, la presencia de la Virgen María y de *San Juan Bautista* también se aprecia en el Mural del *Juicio final* de la catedral vieja de Salamanca, programa pictórico en el que, sin embargo, llama la atención la disposición de la Virgen María a la izquierda de Jesucristo y no, como era más típico, a la derecha (PANERA CUEVAS (1995), pp. 180-182). Según Panera Cuevas, la citada ordenación pudiera tener como objeto poner un mayor énfasis en el papel de María como intercesora.

¹¹⁰⁰ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 763.

¹¹⁰¹ MORAL (1939-1940), p. 15; VALDIVIESO (1975), p. 136; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 297 (ficha redactada por Huerta Huerta).

¹¹⁰² Al igual que ANDRÉS ORDAX (1989), p. 330, HERAS GARCÍA (1969), p. 201 estima que las pinturas murales pudieran pertenecer a la segunda mitad del siglo XIV o principios del siglo XV.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

caligráfica¹¹⁰³ como del análisis de la indumentaria y del estilo. La pobreza de los vestigios pictóricos preservados no impide, sin embargo, certificar la magnífica calidad y ejecución técnica del mural, un programa pictórico que no tiene ni un ápice del poso retardatario que tienen otras obras pictóricas contenidas en el presente trabajo de investigación. En efecto, la calidad pictórica que distingue al mural de San Miguel de Reoyo se materializa en la menor preponderancia de la línea en la concepción de las efigies, así como en la confección de los pliegues de los atavíos. El autor recurre al sombreado y a gamas cromáticas más oscuras como instrumentos para elaborar unos pliegues más naturalistas, así como para evocar el volumen corpóreo de las figuras. La calidad de este conjunto mural se observa también en la riqueza y amplitud de la paleta cromática usada para componer los atuendos tanto de los elegidos como de los réprobos. Aunque con suma dificultad, todavía se distinguen atuendos confeccionados en tonos rojos, verdes o azules, además del tono dorado utilizado para las aureolas del hipotético colegio apostólico y de las figuras angélicas. Cabe señalar también el dinamismo corpóreo y gestual de unas efigies realizadas con arreglo a rasgos faciales y fisonómicos que, como los atuendos, estimo que ayudan a la individualización de cada uno de ellos.

Los rasgos estilísticos descritos previamente considero que ubican el conjunto pictórico en el siglo XV, pero en una fecha no tan temprana como “hacia 1400” ni tan tardía como para situarlo a fines de dicha centuria, sino más bien en torno a mediados del siglo XV, en paralelo al momento de mayor auge y apogeo de las propuestas pictóricas internacionales. Su adscripción al estilo internacional pudiera concretarse, a pesar de los sucintos restos de atuendos conservados, a partir de la confección del vestido rojo que viste la dama ubicada entre el grupo de los réprobos (a la izquierda de Cristo), una prenda que se compone, como caracteriza a la moda femenina de la época, de un escote amplio y redondeado que deja desnuda la garganta y parte de los hombros, a la vez que de un talle elevado que se combina

¹¹⁰³ Como dice MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141 “la introducción de la escritura gótica minúscula en el programa epigráfico europeo, al igual que ocurre con algunos tipos de gótica en el campo librario, se produce en la primera mitad del siglo XIV, si bien en la Península Ibérica no encontramos más que tímidos ensayos a lo largo de esta centuria, consolidándose ya en el primer tercio del siglo XV”. Asimismo, como así indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69, la escritura gótica minúscula siguió usándose en la primera mitad del siglo XVI.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

con la parte del pecho excesivamente ajustada¹¹⁰⁴. Los estilismos aquí citados imperaron en la moda femenina en la época de mayor apogeo de la corriente internacional, un estilo al que estimo pertenece un programa pictórico en el que también se observan ciertos influjos del trecentismo toledano (se aprecia, por ejemplo, en el particular diseño almendrado de los ojos de las efigies plasmadas), del que el foco pictórico vallisoletano participa activamente merced a la producción pictórica desarrollada por Juan Rodríguez de Toledo¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁴ SIGÜENZA PELARDA (2000), p. 163.

¹¹⁰⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 89-100.

12.- VALLADOLID. Pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Sita en el cuadrante noroeste de la Península Ibérica, la ciudad de Valladolid, capital de la provincia homónima y sede de las Cortes y Junta de Castilla y León, se ubica en un área geográfica articulada por las cuencas de los ríos Pisuerga y Esgueva, siendo la centrada posición que ocupa en el mapa de la Comunidad de Castilla y León determinante para que su comunicación con el restante territorio autonómico sea adecuada.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 122-133).

- **Localización:** Interior del arco apuntado abierto en el paramento oriental de la capilla de Santa Bárbara. Dicha estancia se localizaría en el costado septentrional de la antigua iglesia colegial.

- **Temas:** Será objeto de estudio un conjunto mural que formado básicamente por distintas escenas concernientes al ciclo de la pasión de *Santa Bárbara*. Entre ellas cabe mencionar la *Apertura de un tercer vano en la torre*, la *Huida y persecución de la santa por Dióscoro*, la *Denuncia al gobernador Marciano* y *Flagelación de Santa Bárbara*, la *Decapitación de la santa* y la *Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos*.

- **Fecha de descubrimiento:** Años 60 del siglo XX.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Se produjo en dos fases distintas: la primera, desarrollada en 1997 y la segunda, en 1999.

- **Técnica:** Pintura mural realizada con la técnica pictórica del óleo.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Ca. 1470.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Al precario estado de conservación en que se encuentra el programa pictórico contribuyeron la inadecuada intervención efectuada por el canónigo que halló las pinturas murales en la década del los 60 del siglo XX y las graves patologías causadas por motivos diversos (humedades por capilaridad, grietas en el muro-soporte, piqueteado de la superficie pictórica).

- **Bibliografía:** NÚÑEZ MORCILLO (2011b), pp. 11-26.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Desde la antigua plaza de Santa María, actual de la Universidad, aún pueden apreciarse los vestigios de la antigua iglesia colegial de Santa María la Mayor de Valladolid, edificio cuyos orígenes constructivos se encuentran tras la personalidad del conde Pero Ansúrez (ca. 1037-1118), quien promovió la fundación del templo colegial mediante la extensión de la carta de fundación en 1095¹¹⁰⁶. Ello supuso la construcción de un primer templo románico (bien pudo ser de tres naves o bien de una sola con cubierta lígnea y antecedido de la torre-pórtico que se ha conservado)¹¹⁰⁷ cuya edificación se habría comenzado hacia el año 1080, estando culminada hacia el año 1100, momento en el que la colegiata románica es donada al abad don Salto. En el primer cuarto del siglo XIII, la mencionada colegiata románica fue reemplazada, exceptuando la torre-pórtico, por una nueva en consonancia con las nuevas necesidades y con las nuevas corrientes arquitectónicas que se estaban estableciendo¹¹⁰⁸. Su bienhechor, el canciller de Fernando III “el Santo” (1199-1252), don Juan Domínguez, fue abad de la colegiata entre los años 1219 y 1230¹¹⁰⁹. Gracias a las ruinas conservadas, aún es posible saber que se proyectó un edificio de tres naves levantado de acuerdo a un sistema constructivo vinculado a los presupuestos de la escuela cisterciense hispano-languedociana de comienzos del estilo gótico: en efecto, adosadas a los frentes de los pilares cruciformes que separan las naves se ubicaron pares de semicolumnas en los que apoyarían los arcos fajones, mientras que de las columnillas emplazadas en los codillos emergerían los nervios que articularían las bóvedas de crucería que la cubrirían¹¹¹⁰.

Lejos de terminarse aquí, las transformaciones continuaron en el siglo XIV, cuando la iglesia colegial de Santa María la Mayor de Valladolid, merced a la labor de patrocinio y de munificencia desarrollada por personalidades varias, quedó sujeta a un profuso proceso de engrandecimiento que consistió en lo siguiente: por una parte, la construcción de un nuevo claustro, el cual no debió de comenzar a levantarse hasta el día 21 de mayo de 1318 (fue en

¹¹⁰⁶ URREA FERNÁNDEZ (1978), p. 4

¹¹⁰⁷ CASTÁN LANASPA (1986), p. 8.

¹¹⁰⁸ BLANCO MARTÍN (2000), p. 464.

¹¹⁰⁹ CASTRO ALONSO (1904), p. 61.

¹¹¹⁰ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 445 (ficha redactada por Olivera Arranz y Domínguez Casas).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

este año cuando el cabildo rubricaba un acuerdo con Juan Nuño Pérez, abad de Santander, por el que este se comprometía a sufragar un nuevo claustro para el edificio)¹¹¹¹. Por otra parte, la erección de una serie de capillas funerarias y otras estancias que ciñeron el referido templo colegial por los lados norte y oeste. De ellas apenas se han conservado más que las situadas en este último flanco merced a la suspensión del complejo catedralicio proyectado por Juan de Herrera y a su posterior conversión en espacios destinados a contener funciones accesorias del cabildo catedralicio (la capilla de San Llorente o de San Lorenzo, la capilla de Santo Tomás, la capilla de San Blas y de San Juan Evangelista y la capilla de Santa Inés o de la Inmaculada)¹¹¹². Asimismo, la falta de uso de las capillas situadas en el lateral norte de la primitiva iglesia colegial (la capilla de San Bartolomé, la capilla de Santa Bárbara, la capilla de Santiago y la capilla de Santa Isabel) considero que contribuyó, como también lo hizo la adecuación de las mismas a funciones poco convenientes, a su progresivo deterioro y a la sola conservación de las dos primeras¹¹¹³.

De ellas, la capilla de Santa Bárbara, sita, con arreglo al plano de la antigua colegiata de Santa María la Mayor que perteneció a Rivera Manescau¹¹¹⁴, en el costado del Evangelio de la iglesia colegial, entre la puerta de Cabañuelas y la capilla de San Bartolomé, ocupará mi interés. La mencionada estancia, situada a la altura del segundo tramo del primitivo templo, cercana al espacio reservado al coro (este se localizaba en la nave central), no solo cumplió, como así se infiere de los tres arcosolios que se abren en su muro septentrional, una función funeraria, sino que también albergó la fundación y la celebración de aniversarios¹¹¹⁵. En el

¹¹¹¹ El claustro es mencionado en el año 1415 con el nombre de “claustra nueva”, de lo que se deduce que este vino a sustituir a uno anterior. Vid. *idem*, p. 449.

¹¹¹² La capilla de San Llorente fue dividida en dos alturas, haciendo la parte inferior las funciones de sala capitular y la superior de librería; la capilla de Santo Tomás hizo las veces de sacristía al menos desde 1634; la capilla de San Blas y de San Juan Evangelista fue oratorio privado del cabildo, mientras que la capilla de Santa Inés fue almacén de viejo, de trastos inservibles y despensa de aceites de lámparas. Desde el año 1965, las estas estancias albergan los fondos del Museo Diocesano y Catedralicio. Vid. RODRÍGUEZ VALENCIA (1973), pp. 30-49.

¹¹¹³ Al respecto, Rafael Floranes decía lo siguiente: “se continúan demoliendo para hacer allí paneras y otras oficinas y son las que caen sobre la calle que baja de la Plazuela de Santa María al atrio y parroquial iglesia de la Antigua, las cuales sin duda fueron parte de la Iglesia anterior a la actual propiciada por D. Felipe II...”. Vid. URREA (1997), pp. 159-160.

¹¹¹⁴ *Idem*, p. 149.

¹¹¹⁵ ZURITA NIETO (1921).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

referido contexto emerge el obispo don Roberto de Moya, quien fuera abad de la colegiata desde el año 1408 hasta su promoción a la diócesis de Osma en el año 1440¹¹¹⁶. Semejante circunstancia queda constatada en un documento del 12 de agosto de 1448¹¹¹⁷, un escrito en que, amén de dejarse constancia de la fundación de aniversarios, se detalla que estos debían de oficiarse en “su capilla” de Santa Bárbara¹¹¹⁸. Con todo, y en consonancia con lo citado en líneas previas, la capilla de Santa Bárbara fue objeto de perniciosas actuaciones una vez se clausuró su primigenia funcionalidad. Estas intervenciones, responsables de la completa alteración de su fisonomía primigenia, pudieran justificarse por: su conversión, en primer lugar, en vivienda del campanero de la catedral, función que desempeñó a lo largo del siglo XIX. Asimismo, en segundo lugar, la capilla de Santa Bárbara fue adaptada como vivienda del guarda del Museo Catedralicio y Diocesano, un uso que se mantuvo hasta la década de los 60 del siglo XX. Fue en este instante cuando la capilla de Santa Bárbara fue dividida en tres alturas y cuando se situó una cocina en el piso bajo, junto al lucillo central del muro septentrional, así como un dormitorio en el primer piso y una escalera en la muro norte. De las indagaciones efectuadas con ocasión de la realización del estudio se desprende que los arcosolios abiertos en el paramento septentrional y los diferentes vanos fueron cegados bajo sucesivos revocos. Asimismo, en el centro del paramento oriental de la dicha dependencia, lugar en el que se encuentra el conjunto mural cuyo estudio aquí me ocupa, parece que se dispuso el tiro de una chimenea¹¹¹⁹.

El hecho de que la referida capilla de Santa Bárbara fuera totalmente despojada de su función habitacional en la década de los 60 de la centuria pasada contribuyó a su progresiva ruina, singularmente perentoria en la década de los 70, y a su conversión y constitución en

¹¹¹⁶ RODRÍGUEZ PEQUEÑO (1988), p. 108. En ALDEA VAQUERO/MARIN MARTÍNEZ/VIVES GATELL (1973), vol. III, p. 1848 señala que su promoción se produjo el 6-IV-1440, muriendo en 1453.

¹¹¹⁷ “Donación del obispo de Osma, Roberto, al cabildo de Santa María de unas casas en la calle Tovar a cambio de que le digan dos aniversarios perpetuamente y otras condiciones”. Vid. *idem*, p. 479, nota nº 90.

¹¹¹⁸ “Don Roberto de Moya, Obispo de Osma (...), fundó aniversarios en el mismo día y en los 8 de Junio y 15 de Julio “en la capilla de sancta Bárbara” a la cual llama “su capilla el libro tercero”. Vid. ZURITA NIETO (1921), p. 209.

¹¹¹⁹ “Memoria Final de la segunda fase de restauración de las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara. Antigua colegiata de Colegiata de Santa María la Mayor, Valladolid, 1999-2000”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-264.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

campo de experimentación de un canónigo que comienza su desescombro, al tiempo que a erradicar los revocos que cubrían tanto los paramentos internos como los lucillos góticos ya descritos. Fue en dicho contexto, falto de la perceptiva supervisión, cuando el mencionado canónigo encontró el conjunto mural cuyo estudio me ocupa, una obra que, contenida en el amplio arco apuntado que perfora el paramento oriental de la capilla de Santa Bárbara, no solo fue desencalada sino también repintada y barnizada con goma y laca por el ya señalado canónigo¹¹²⁰. La labor por él desarrollada, junto a patologías tales como mutilaciones en el muro, grietas estructurales, lagunas pictóricas o humedades por capilaridad¹¹²¹, estimo que contribuyeron al acusado y precario deterioro que presentaba la obra pictórica cuando esta fue intervenida a fines de la década de los 90 del pasado siglo por la empresa especializada Tresmedios S.L. (**il. 122**).

La actuación sobre el conjunto mural se desarrolló en dos etapas: la primera (1997), que coincidió con la recuperación de la referida capilla de Santa Bárbara para su incorporación como una estancia más al discurso expositivo del Museo Catedralicio y Diocesano, fue tan solo conservativa, pues únicamente se produjo la consolidación, fijación y limpieza de las pinturas murales (**il. 123**), mientras que la segunda (1999) fue la definitiva. En este instante se eliminó el engasado y empapelado que cubría las grietas y la policromía, se procedió a la limpieza de vestigios de suciedad, se realizó el estucado de las señales del piqueteado de la capa pictórica y se realizó la reintegración cromática tomando como base las conclusiones extraídas de la primera actuación (**il. 124**)¹¹²². De la documentación generada, se desprende que la sucesión de molduras de media caña y boceles que encuadran el mural (apean en dos

¹¹²⁰ Al margen del desencalado, el citado canónigo llevó a cabo el repintado de las pinturas murales. Con ello pretendió reconstruir esquemáticamente los personajes y motivos principales (con tal fin reforzó las líneas de dibujo mediante su repaso con lapicero de grafito), disimular las lagunas pictóricas infligidas por el piquetado encaminado a garantizar el agarre de enlucidos posteriores (para ello aplicó pintura negra en algunos de los picotazos) y proteger la capa pictórica y policromía mediante un barniz (su presencia no solo no ha protegido las pinturas murales de la intemperie sino que ha sido causa de su craquelado y separación del intonaco). Vid. "Memoria Final de la segunda fase de restauración...", Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-264.

¹¹²¹ "Proyecto de restauración del arco y pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid", Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-373.

¹¹²² "Memoria Final de la segunda fase de restauración...", Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-264.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

columnitas lisas rematadas con capiteles labrados con motivos vegetales) están ornadas con tres capas de policromía, de las que la primera pertenecería al siglo XIV (el tipo epigráfico usado en la inscripción de la arquivolta más externa así parece indicarlo)¹¹²³, mientras que la segunda y la tercera corresponderían a mediados del siglo XV a juzgar por la utilización del óleo como técnica¹¹²⁴. Las actuaciones realizadas también constataron que el arco, antes de enmarcar las pinturas murales, funcionaría como un lugar de paso, lo que ha podido ser demostrado gracias a la apertura de una cata en el muro “que deja ver la continuación del fuste y capitel, incluso la existencia de una serie de molduras hacia el interior del arco, lo que demuestra la primitiva función como vano del arco”¹¹²⁵. Este estudio también señala que “el arco gótico cisterciense no contó originalmente con ninguna pátina o policromía, produciéndose el fenómeno decorativo una vez cegado y anulada su función de paso con el lienzo de las pinturas”¹¹²⁶. De las referidas conclusiones bien pudiera deducirse que el arco no contó con ornato alguno hasta que fue eliminada su función de paso, es decir, cuando fue erigida la capilla de Santa Bárbara pues, tanto esta como la grafía de la inscripción de la arquivolta exterior del arco, corresponderían al siglo XIV (ello permitiría suponer que, con anterioridad a la construcción de la capilla ya señalada, la comunicación con la puerta de Cabañuelas se efectuó a través del citado arco). Con la construcción de la capilla de Santa Bárbara en un momento indefinido del siglo XIV, este vano se cegó, pudiendo únicamente accederse a la nueva dependencia desde el interior de la iglesia colegial, como así ocurriría con el resto de las capillas que tendría el templo. Cegado el vano y hasta que el paramento recibiera el mural objeto de interés, datable en la segunda mitad del siglo XV, la superficie muraria pudo haber albergado alguna imagen de carácter devocional.

De la localización del conjunto mural en el muro oriental de la capilla de Santa Bárbara pudiera deducirse, en unión con el sistema articulador adoptado, su originaria función como

¹¹²³ En su tesis doctoral, MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 768 cataloga como indefinida los vestigios de la inscripción (“[...] O INFERNO [...] OMA : POISQ [...] AN [...] RA [...] SANTA [...]”), advirtiendo que la variante epigráfica utilizada, la letra gótica mayúscula compacta, aparece, en efecto, por lo general en el siglo XIV. No obstante, también considera que su empleo se prolonga hasta bien entrado el siglo XV.

¹¹²⁴ “Memoria de intervención. Pinturas murales de la colegiata. Valladolid”, p. 16, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-264.

¹¹²⁵ *Idem*, p. 16, nota nº 1.

¹¹²⁶ *Idem*, pp. 15-16.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

retablo de dicha dependencia. A pesar de los obstáculos que para su lectura e interpretación supone su deplorable estado de conservación, el programa pictórico en cuestión parece que se estructuró, debido a los beneficios organizativos que la referida articulación tenía, en tres calles y un ático: mientras la calle central supuestamente se compondría de un solo cuerpo, las dos calles laterales parece que estuvieron en origen formadas por al menos otros tantos encasamientos superpuestos y definidos por líneas delimitadoras de igual modo que en otros conjuntos murales de cronología tardogótica¹¹²⁷. Con todo, no es posible saber con certeza, dado el acusado deterioro que presenta la parte inferior de la capa pictórica, si el programa pictórico también se extendía por el citado fragmento de superficie muraria, no siendo nada descartable estimar, debido a la mayor propensión de estas zonas a sufrir la intervención de agentes que pusieran en riesgo la integridad del conjunto pictórico, la simple reproducción, como así se aprecia en las pinturas murales de la capilla abierta en el lado septentrional del crucero del templo de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 196], de algún motivo ornamental abstracto concebido como arrimadero del repertorio figurativo en origen representado¹¹²⁸.

Sea como fuere, la advocación de esta capilla explicaría que la obra pictórica en cuestión estuviera dedicada a *Santa Bárbara*. De este modo, y con arreglo a un sistema organizativo semejante al que se observa en retablos muebles o tallados, los cuatro compartimentos que se disponen en las calles colaterales albergan algunos de los pasajes más significativos de la hagiografía de la santa, reservándose la calle central para alojar, a buen seguro, pues no se ha conservado más que su remate mediante un arco de medio punto ornado con círculos en

¹¹²⁷ El citado sistema delimitador, visible por ejemplo, en los conjuntos murales de las iglesias de San Juan Bautista de Matamorisca y de Mata de la Hoz (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 215-235 y 279-294), se aparta, sin embargo, del utilizado en otros murales contenidos en el presente trabajo de investigación. En ellos, como se observa en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17] o en el conjunto mural en origen representado en el fondo del lucillo abierto en una de las capillas de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216], los autores optaron por recrear un ensamblaje retablistico simulado a fin de organizar al programa iconográfico a representar.

¹¹²⁸ El hecho de que la parte inferior de los paramentos fuera más propensa a sufrir la intervención de agentes que pusieran en riesgo la integridad del conjunto pictórico (a saber, la acción de humedades por capilaridad o el roce cotidiano), como así se aprecia en las pinturas murales de la capilla abierta en el lado septentrional de la cabecera del templo de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 196], propició que la parte inferior de las citadas pinturas murales de la iglesia de Wamba fuera ornamentada mediante una serie de volúmenes geométricos dibujados en perspectiva y colocados a tizón a manera de un ajedrezado en tres dimensiones. Amén de este motivo ornamental, el autor del mural de la iglesia de Santiago de Alcazarén recurrió al sistema ornamental de veros [cat. 2, il. 9].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

sus enjutas (**il. 125**), una enorme efigie de *Santa Bárbara*. De ser cierta esta interpretación, basada en el mayor desarrollo compositivo de la calle central y en la privilegiada ubicación de la misma en el marco del mural, se parecería a lo acontecido en otras obras pictóricas de igual temática¹¹²⁹. En efecto, *Santa Bárbara*, en relación con lo visto en otros conjuntos pictóricos, pudiera haber estado de pie, nimbada y acompañada de sus atributos específicos: la palma de martirio y la torre relativa a su encarcelamiento. De haber sido así, la efigie de *Santa Bárbara* se habría caracterizado por presentar analogías iconográficas con las efigies de la santa representadas en el retablo de Puertomingalvo o en el retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* localizado en la iglesia parroquial de Anento y ya mencionado con ocasión del análisis de las pinturas murales del templo de San Bartolomé de Fompedraza al ser un extraordinario ejemplo de los denominados retablos de advocación triple que tanta difusión tuvieron en el entorno de Zaragoza en el siglo XV (**il. 126**)¹¹³⁰.

Estos atributos permiten identificar a una santa que la tradición, como bien se señala en *La leyenda dorada*, ubica en Nicomedia, en la provincia asiática de Bitinia. *Santa Bárbara*, que fuera encerrada por su padre, el sátrapa Dióscoro, en una torre con el fin de alejarla del apetito carnal y de apartarla de la doctrina cristiana¹¹³¹, logró evadir esta última prohibición y hacer llegar una misiva a Orígenes, un sacerdote cristiano que la instruyó en los misterios de la cristiandad y la envió el emisario Valentín para bautizarla¹¹³². El sátrapa Dióscoro, a

¹¹²⁹ Así se observa, por ejemplo, en el retablo de Puertomingalvo, atribuido a Gonçal Peris y datado hacia el tercer cuarto del siglo XV. Vid. PLANAS BADENAS (1984), p. 390.

¹¹³⁰ LACARRA DUCAY (2004), p. 147.

¹¹³¹ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 169. A este respecto, VORÁGINE (2008), t. II, p. 896 indica “que en tiempos del emperador Maximiano vivía en Nicomedia un tal Dióscoro, pagano de religión pero ilustre por la nobleza de su linaje y riquísimo en bienes de fortuna. Tenía este hombre una hija llamada Bárbara, dotada de tan extraordinaria hermosura corporal, que su padre, movido por el intensísimo amor que a la hija profesaba, y para evitar que cualquier varón la viera, hizo construir una altísima torre y la encerró en ella”.

¹¹³² “Seguidamente el sacerdote Valentín, que este era el nombre del enviado de Orígenes, comenzó a tratar con Bárbara de diferentes cuestiones religiosas. Valentín leyóle la carta que su maestro para ella la había entregado, le expuso el punto fundamental que en ella se tocaba, es decir, la doctrina acerca de la unidad y trinidad de Dios, y respondió a cuantas preguntas la joven le formuló relacionadas con este misterio; de manera que la santa doncella quedó enterada de que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son tres Personas distintas de un Dios único, uno y verdadero, y de que el Hijo, enviado por el Padre, vino a este mundo y asumió la naturaleza humana para salvar a los hombres de su perdición, redimirlos de su cautividad y purificarlos de sus pecados por medio del bautismo. Bárbara, perfectamente catequizada e instruida, rogó a

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

la vista de que su hija había encargado abrir un tercer vano en la torre como símbolo de la Santísima Trinidad, desenvainó una espada con el fin de decapitarla, pero, milagrosamente, un muro de la torre se abrió y la joven pudo salir indemne de dicha amenaza¹¹³³. Dióscoro, que salió en su búsqueda, consiguió que un pastor le desvelara el paradero de su hija (como castigo sus ovejas se convirtieron en langostas y el mismo en estatua de piedra)¹¹³⁴, siendo esta capturada y llevada ante el gobernador de aquellas tierras, Marciano. Con el objeto de que *Santa Bárbara* abjurara del cristianismo, el gobernador, incapaz de que *Santa Bárbara* entrara en razón¹¹³⁵, mandó que fuera sometida a numerosas torturas y vejaciones que, sin embargo, no derivaron en su arrepentimiento sino en su decapitación por su padre¹¹³⁶.

De la detenida contemplación del conjunto mural cuyo estudio me ocupa se constata que el autor se hizo principalmente eco del ciclo de la pasión de *Santa Bárbara*. Este, como ya

Valentín que la bautizara cuanto antes. Valentín accedió a ello, y de este modo allí mismo, en la torre en que su padre la mantenía aislada y recluida, el emisario de Orígenes bautizó a la doncella”. Vid. *idem*, p. 899.

¹¹³³ “Al regresar Dióscoro de su viaje y visitar las obras de la piscina, que ya estaban terminadas, y advertir que en el muro del norte del pabellón había tres ventanas y no solamente dos como él había señalado en el plano, preguntó a los obreros que le acompañaban (...). Respondieronle ellos: “empeñóse tu hija”. Fue Dióscoro a ver a Bárbara y le dijo: “¿has mandado tú a los albañiles que hicieran una tercera ventana en el muro de la piscina que da al norte?” (...). Bárbara tomó la palabra y habló de esta manera: “Tres son las lumbreras que proporcionan claridad a este mundo y regulan el curso de las estrellas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, tres personas distintas, ciertamente, pero no tres dioses, porque las tres tienen una sola y misma esencia y constituyen y son un solo rayo y único Dios verdadero”. Al oír esto su padre, en un arrebato de cólera, desenvainó su espada con intención de matarla, pero en el momento en que iba a hacerlo se escindió un peñasco...”. Vid. *idem*, p. 900.

¹¹³⁴ “Uno de ellos [los pastores], considerando el estado de irritación en que aquel hombre se encontraba, tratando de proteger a la muchacha juró que no la había visto y que ni siquiera la conocía; más el otro señalando con el dedo hacia un lugar determinado dijo a Dioscoro: “Tu hija está escondida detrás de aquellos peñascos”. Cuentáse que Bárbara, que oyó todo este diálogo, maldijo al delator haciendo que se convirtiera en repentinamente y en aquel preciso momento en estatua de piedra, y que sus ovejas se transformaran en saltamontes”. Vid. *ibidem*.

¹¹³⁵ “Cuando Bárbara compareció ante Marciano, este, sumamente impresionado por la extraordinaria belleza de la joven, formulóle esta pregunta: “¿Quieres ser sensata y adorar a nuestros dioses, o prefieres que te condene a terribles tormentos?” Bárbara contestó: “Yo adoro únicamente a Jesucristo, mi Señor y Dios verdadero, creador del cielo, de la tierra y de cuanto existe. (...)”. Vid. *idem*, pp. 900-901.

¹¹³⁶ “Irritado Marciano por la negativa de la santa a abjurar del cristianismo, mandó que la desnudasen y que la azotaran con lapos hechos con nervios de toro, y tan cruelmente le azotaron que dejaron su cuerpo convertido en una inmensa llaga cubierta de sangre. (...)”. Marciano también “mandó que la aplicaran a los costados de la doncella las llamas de varias candelas encendidas, y que tras de este suplicio le machacaran la cabeza con un martillo (...). Acto seguido el inicuo gobernador mandó a uno de los verdugos que con la punta de la espada cercenara y arrancara los pechos de la santa”. El propio gobernador “mandó a los verdugos que la despedazaran y mataran con sus espadas, pero Dióscoro que, ebrio de ira, asistía a estos horribles espectáculos, pidió permiso a Marciano para ejecutar por sí mismo la sentencia”. Vid. *idem*, p. 901.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

advertí en líneas anteriores, se materializa en cuatro escenas, en algún caso dobladas en dos secuencias, integradas en otros tantos compartimentos dispuestos, como ya se ha citado con anterioridad, en las calles colaterales. En efecto, no existe resto alguno de pasajes alusivos a etapas previas de la trayectoria vital de la santa, episodios, que, como el *Bautismo de Santa Bárbara por sacerdote Valentín*, sí aparecen, por ejemplo, en el retablo de Santa Bárbara de Puertomingalvo (Teruel), hoy en día conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y actualmente considerado como obra del pintor valenciano Gonçal Peris¹¹³⁷, en el retablo de la ermita de Santa Bárbara de la localidad de Cocentaina (Alicante), atribuido al Maestro de Albal y ejecutado en torno a los años 1378 y 1387, y en el retablo de Santa Bárbara de Castellново (Castellón), una obra desaparecida pero pintada hacia 1380-1390 por parte del Maestro de Villahermosa¹¹³⁸.

De este manera, con arreglo a un orden de lectura que seguirá la sucesión lógica de los acontecimientos, la primera escena que estimo habría que considerar es la emplazada en el registro superior de la calle izquierda. Con todo, el deplorable estado de conservación de la misma condiciona la adecuada lectura e interpretación del pasaje representado, un episodio que considero habría que identificar con la *Apertura del tercer vano de la torre* como así se desprende tanto de los elementos que aún se preservan como de las analogías iconográficas y compositivas existentes con escenas de semejante temática (**ils. 127-128**). En efecto, si se contempla con detenimiento la escena todavía se discernen los restos de una dañada efigie caracterizada con un nimbo dorado, elemento que estimo atestiguaría la presencia de *Santa Bárbara*. La santa estaría flanqueada por tres obreros de los que solo se han conservado sus dibujos preparatorios: al albañil que se emplaza a su derecha, a la izquierda del espectador, habría que añadir los dos obreros localizados a su izquierda, a la derecha del espectador. De ellos, sitos ante una torre de planta cuadrangular y remate almenado¹¹³⁹, aún se reconocen sus fisonomías: mientras uno se agacha a recoger o a trabajar un sillar dispuesto en el suelo de igual forma que en la escena de semejante temática representada en el retablo de Santa

¹¹³⁷ PLANAS BADENAS (1984), p. 393

¹¹³⁸ RUIZ I QUESADA (2012), pp. 16-17.

¹¹³⁹ En ella, el artista, a diferencia del retablo de Puertomingalvo, representa una torre de planta cuadrangular - frente a la habitual forma cilíndrica- al igual que en el retablo atribuido al Maestro del Altar de Santa Bárbara a día de hoy conservado en Wrocław (Polonia). Vid. PLANAS BADENAS (1984), pp. 412-423.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Bárbara de la ermita homónima de Cocentaina¹¹⁴⁰, el otro, apoyado en una vara o bastón, parece que estaría conversando con *Santa Bárbara* y recibiendo el encargo de esta para que amplíe a tres el número de ventanales de la torre¹¹⁴¹.

El segundo pasaje alusivo a la hagiografía de *Santa Bárbara* se encuentra en el registro inferior de la calle derecha. Aunque no se conserva más que la mitad superior de la escena, estimo que se narraría el instante en el que *Santa Bárbara huye de la torre y es perseguida por Dióscoro* (il. 129). En esta escena parece que el autor deja constancia tanto de la huida de la santa a través de un hueco abierto en el muro de la torre como de su persecución por su padre, el sátrapa Dióscoro. En dicho propósito, Dióscoro, tocado con un exótico tocado, procedería a la búsqueda de *Santa Bárbara* con la ayuda que le otorga el bastón que parece portaría con su mano derecha y un acompañante que bien pudiera identificarse con el pastor que, según la leyenda, desveló el paradero de la santa. Con todo el estado de conservación que presenta escena impide extraer más conclusiones al respecto¹¹⁴².

En consonancia con la citada leyenda, *Santa Bárbara*, una vez atrapada, fue denunciada al gobernador Marciano y sometida a diferentes vejaciones en un proceso que fue recogido de un modo sintético en la escena que fuera representada en el registro superior de la calle derecha (il. 130). Con todo y, a diferencia de las dos escenas anteriores, esta se desdobra en dos secuencias que se hacen eco de los dos pasajes anotados. En efecto, a la izquierda del espectador, se sitúa el momento en el que se hace efectiva la *Denuncia de Santa Bárbara al gobernador Marciano por parte de Dióscoro*. En virtud de la mejor conservación de dicha escena, no en vano se han conservado los pigmentos y las diferentes figuras que la forman,

¹¹⁴⁰ RUIZ I QUESADA (2012), p. 15.

¹¹⁴¹ Dicha conversación también se constata, por ejemplo, en el citado retablo de Santa Bárbara procedente de Puertomingalvo. Asimismo, el dictado de las consignas por *Santa Bárbara* aparece recogido en *La leyenda dorada* en los términos que siguen: "... Bárbara salió de la torre, se acercó a la obra y, al advertir que en el muro norte no había más que dos ventanas, dijo a los obreros: "¿Por qué en toda esta pared no habéis hecho más que dos ventanas?" "Porque así lo dijo dispuesto tu padre" respondieron ellos. "Haced una más para mí" ordenó la joven. Replicaron ellos: "Señora si hacemos esa tercera ventana tu padre se indignará contra nosotros". Bárbara insistió: "Haced la ventana que os digo y no os preocupéis. Cuando mi padre regrese ya le diré yo que ha sido cosa mía y quedará tranquilo". Los obreros accedieron a los deseos de la doncella y comenzaron a hacer en el muro una tercera ventana; (...)". Vid. VORÁGINE (2008), t. II, pp. 899-900.

¹¹⁴² La huida de *Santa Bárbara* y la denuncia de su paradero por parte del pastor también aparecen en los ya señalados retablos de Puertomingalvo (PLANAS BADENAS (1984), pp. 395-396) y de la ermita de Santa Bárbara de Cocentaina. Vid. RUIZ I QUESADA (2012), p. 15.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

puede apreciarse cómo dicho episodio se desarrolla bajo una especie de templete apeado en finas columnitas que sostienen arcos carpaneles. Bajo dicha estructura, el sátrapa Dióscoro, caracterizado con el mismo tocado que en la escena anterior, sostiene una vara con la mano derecha, erigida en símbolo de autoridad¹¹⁴³, al tiempo que con la izquierda sujeta del pelo a *Santa Bárbara*. La santa se encuentra arrodillada ante el ya citado gobernador Marciano, figura que, bajo la presencia de una efigie subsidiaria situada en segundo plano, apunta con el dedo índice de su mano izquierda hacia una vara que sujeta con la mano derecha a fin de mostrar a la doncella el suplicio que la esperaba si no se decidía a abjurar totalmente de la fe cristiana¹¹⁴⁴. En un segundo episodio, sito a la derecha de la escena, el autor simplifica las torturas y vejaciones a las que la santa fue sometida al pasaje de la *Flagelación de Santa Bárbara*. El autor representa este luctuoso momento con arreglo a un tipo iconográfico que presenta ciertas analogías con el pasaje de la *Flagelación de Cristo*¹¹⁴⁵, no en vano, al igual que en este, la joven, arrodillada y desnuda a excepción de sus partes púdicas, está atada a una columna mientras un sayón la azota con el flagelo que porta con su mano derecha¹¹⁴⁶.

Tuvieron los martirios a los que fue sometida *Santa Bárbara* escasa fortuna, motivo que propició, como así anota *La leyenda dorada*, que Dióscoro pidiera permiso a Marciano para poder ejecutar a su hija. Dicho proceso considero que quedaría recogido en la escena sita en

¹¹⁴³ Tanto el sátrapa Dióscoro como el gobernador Marciano en el mismo pasaje portan una vara, un atributo que en época medieval se convirtió en símbolo del poder, llegando asociarse con frecuencia a personalidades pertenecientes a una elevada jerarquía social (REVILLA (1999), p. 446). Aunque en dicho conjunto mural no se constata, la imagen de autoridad del gobernante suele también expresarse a través de su posición sedente en el trono. Así es como aparece el gobernador Marciano en el retablo de Santa Bárbara de la ermita de la misma advocación de Concentaina (RUIZ I QUESADA (2012), p. 15) o Astiages en el conjunto mural procedente de la iglesia de Villalba de Pergiles (Zaragoza) (LACARRA DUCAY (1996-1997), pp. 365 y 367) o en el mural de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 41]. Semejante postura presenta también Olibrio en las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 312].

¹¹⁴⁴ “¿Quieres ser sensata y adorar a nuestros dioses, o prefieres que te condene a terribles tormentos?”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, p. 900.

¹¹⁴⁵ Estas semejanzas propiciaron que en el “Proyecto de protección de las pinturas murales de la antigua capilla de la colegiata de Valladolid”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-264, los técnicos restauradores confundieran, debido a la presencia de elementos que condicionaban la visión del conjunto mural (enyesados, encalados, rellenos de tapial...), el episodio de la *Flagelación de Santa Bárbara* con la “Flagelación de Jesús atado a la columna”.

¹¹⁴⁶ El autor de las pinturas murales objeto de estudio no se hace eco de ningún otro tormento a parte del de la *Flagelación*. Dicha escena fue también reproducida en el retablo de Santa Bárbara de la ermita de la misma advocación de Cocentaina (RUIZ I QUESADA (2012), p. 15), una obra en la que el autor también se hace eco del episodio en el que unos sayones amputan los pechos de la santa.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

el registro inferior de la calle izquierda (**il. 131**). De la detenida contemplación de la misma se constata la conservación de dos nimbos dorados que atestiguarían la dúplice presencia de *Santa Bárbara* y, por lo tanto, la articulación de la escena en dos secuencias de igual modo que en el caso anterior. En efecto, la primera de las citadas secuencias se extendería por la mitad izquierda del compartimento, una secuencia integrada por varias figuras de las que no se ha conservado más que su dibujo preparatorio. Por delante de ellas, se situaría la primera de las efigies de *Santa Bárbara* representada, figura sobre cuya cabeza aún se discierne un motivo iconográfico identificado en la memoria de la intervención con Dios Padre. De ser apropiada la originaria presencia de Dios, el pasaje reproducido pudiera corresponderse, al preceder en su desarrollo al momento de la *Decapitación de Santa Bárbara*, con el episodio de la lapidación de la joven doncella y la granizada remitida por Dios Padre en respuesta a las piedras lanzadas por las otras figuras que se incluyen en el episodio¹¹⁴⁷. Por otro lado, y aunque el referido pasaje fue representado en el retablo de Santa Bárbara de la ermita de la misma advocación de Cocentaina, no sería nada descartable estimar que Dios Padre pudiera presentarse como testigo de la travesía recorrida por *Santa Bárbara* hasta el lugar donde fue decapitada, teniendo, si así fuera, un sentido semejante al que estimo tendría la *dexteria dei* que aún se conserva en el ángulo superior derecho del compartimento en el que se narra la *Decapitación de Santa Lucía* en el mural del templo de San Bartolomé de Fompedraza¹¹⁴⁸. Frente a los interrogantes que suscita el tema plasmado en el episodio del lado izquierdo del compartimento, el pasaje representado en el lado derecho haría alusión a la *Decapitación de*

¹¹⁴⁷ Semejante pasaje se recoge tanto en el retablo de Santa Bárbara de Puertominhhalvo como en el retablo de Santa Bárbara de la ermita de Cocentaina. Vid. *ibidem*

¹¹⁴⁸ Con todo, la ausencia de componentes de juicio suficientes impiden precisar el sentido primigenio de un episodio que, acaso, contraviniendo las interpretaciones anotadas, pudiera remitir al siguiente relato alusivo a la manifestación cristológica en respuesta a la oración pronunciada por *Santa Bárbara* en el trayecto que la conducía a su decapitación: “Bárbara caminaba alegre y deprisa, cual si quisiera llegar cuanto antes a recibir el premio de la vida eterna, y cuando ya estaban ella y quienes la conducían muy cerca de la cumbre de la montaña hacia la que se dirigían, se detuvo un momento y en voz alta pronunció la siguiente oración: “¡Oh mi Señor Jesucristo! ¡Oh poderoso Señor a quien todas las criaturas obedecen! Acoge benignamente esta petición que antes de morir te hago: suplicote, oh Dios mío, que, puesto que somos de carne y por tanto débiles, cuando llegue el día del juicio ejercites tu piedad y misericordia mostrándote indulgente y compasivo, y olvidando los pecados de quienes durante su vida hubieren invocado tu nombre y conmemorado devotamente el martirio de esta humilde sierva tuya”. Entonces mismo oyóse una voz procedente de lo alto, que decía: “Ven, hermosísima hija mía, ven, entra en la morada de mi Padre celestial, descansa eternamente y ten la seguridad de que cuanto acabas de pedir queda concedido”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, pp. 901-902

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Santa Bárbara a tenor de los componentes iconográficos que aún se conservan. En efecto, *Santa Bárbara*, acaso, arrodillada (así se desprende de la representación del segundo nimbo dorado a un nivel más bajo que el anterior) y en actitud orante¹¹⁴⁹, se encontraría a la espera de ser decapitada por su padre, el sátrapa Diósoro. De su figura, sita tras la efigie de *Santa Bárbara*, apenas queda más que la hoja de la espada que sostiene en lo alto¹¹⁵⁰.

La decapitación de *Santa Bárbara* confluye en la *Elevación de su alma a los cielos*, un milagroso suceso¹¹⁵¹ del que no fue ajeno el mural objeto de estudio al quedar recogido en una escena localizada en el remate del arco apuntado y protagonizada, como no podría ser menos, por *Santa Bárbara* (il. 132). Esta, distinguida con un nimbo dorado y ataviada con un atuendo del que tan solo se ha conservado su dibujo preparatorio, es llevada a los cielos mediante un holgado paño portado por dos ángeles, miembros de una jerarquía angélica a la que también corresponden los cuatro que escoltan el alma de la santa¹¹⁵² y que completarían

¹¹⁴⁹ De ser cierta esta interpretación, pudiera anotarse que semejante postura no sería exclusiva de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa, siendo asiduamente adoptada en época medieval como gesto de constrictión por parte de las figuras sagradas en el momento en que son ejecutadas. Con arreglo a dicha interpretación, de rodillas aparece *Santa Bárbara* en la escena de su decapitación del retablo de Puertomingalvo y del retablo de Cocentaina. (RUÍZ I QUESADA (2012), p. 15). Asimismo, convendría señalar el episodio de la *Decapitación de Santa Lucía* de las pinturas murales del templo de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 51] o el pasaje de igual temática en las pinturas murales de San Bartolomé provenientes de la iglesia parroquial de Villalba de Peregiles. Vid. LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 367.

¹¹⁵⁰ Según *La leyenda dorada*, Dioscoro “emprendió el regreso hacia su casa; mas no llegó a ella porque, cuando descendía por la ladera de la montaña, cayó sobre él desde lo alto del cielo un fuego misterioso que lo abrasó y consumió tan absolutamente que en el lugar donde esto ocurrió no quedaron ni siguiera las cenizas del cuerpo” (VORÁGINE (2008), t. II, p. 902). Por dicha razón *Santa Bárbara*, además de ser considerada patrona de los oficios de la construcción, lo es también de los bomberos, artificieros, artilleros y mineros, siendo además invocada contra las tempestades, las granizadas y la muerte súbita. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 171-173. El retablo de Santa Bárbara atribuido al Maestro de Santa Basilisa, también conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona y de autoría anónima, reproduce el momento en el que los verdugos y Disócoro, tras degollar a la santa, son alcanzados por los rayos divinos (PLANAS BADENAS (1984), pp. 404-405). Semejante pasaje también se representa en el retablo de Santa Bárbara de la ermita homónima de Cocentaina. Vid. RUÍZ I QUESADA (2012), p. 15. En el artículo que escribí sobre las pinturas murales objeto de estudio justifiqué en este sentido la presencia de Dios Padre, una interpretación que a juzgar por las nuevas indagaciones realizadas a día de hoy no tengo tan clara. Vid. NÚÑEZ MORCILLO (2011b), p. 20.

¹¹⁵¹ “... suplicote, oh Dios mío, que, puesto que somos de carne y por tanto débiles, cuando llegue el día del juicio ejercites tu piedad y misericordia mostrándote indulgente y compasivo...”. Entonces mismo oyóse una voz procedente de lo alto, que decía: “Ven, hermosísima hija mía, ven, entra en la morada de mi Padre celestial, descansa en ella eternamente...”. Vid. VORÁGINE (2008), t. II, p. 901.

¹¹⁵² De los ángeles, los mejor conservados son los situados a la izquierda de *Santa Bárbara*, a la derecha del espectador, al poder todavía apreciarse las túnicas negras que visten, así como las alas, rojas y verdes que les distinguen.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

un episodio cuyos primeros ejemplos parecen estar en el mundo pagano: en este momento, la prolongación de la vida es expresada mediante un viaje en el que el finado es llevado por seres ultraterrenos. Dicha concepción tendría algunos paralelismos en el medievo, donde el alma, en forma de figura humana, es trasladada por ángeles¹¹⁵³ en un momento en el que la elevación del alma, la *assumptio animae*, simbolizaba el tránsito hacia la vida de gracia¹¹⁵⁴.

De las consideraciones iconográficas apuntadas estimo que pudieran extraerse una serie de conclusiones que convendría apuntar. En dicho punto, cabría subrayar que la lectura del programa pictórico conservado no se adecua a un orden concreto, siendo ajeno de la típica articulación adoptada en los retablos y en otros conjuntos pictóricos: de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Si bien no existe vestigio pictórico alguno que corrobore la primigenia ornamentación de la parte inferior del arco en que se localizan las pinturas murales bien con motivos decorativos abstractos o bien con alguna otra escena relativa a la hagiografía de la santa, las escenas preservadas y analizadas estimo que son las más importantes de su ciclo narrativo. Semejante circunstancia se constata en el hecho de que los diferentes episodios conservados aparecen en otros conjuntos pictóricos de semejante temática, obras que, en su mayoría, como se ha visto a lo largo del presente estudio, son más prolijas en el desarrollo de la hagiografía de la santa al recoger el pasaje alusivo al *Bautismo de Santa Bárbara por sacerdote Valentín* o al reproducir un mayor número de escenas relativas a los tormentos y a las vejaciones padecidas por la santa.

¹¹⁵³ Los ángeles como acompañantes no solo tienen la función de conducir el alma del difunto por el buen camino, protegiéndole de los peligros que pudieran surgir, sino que también se introducen en el mundo invisible del cielo, ya que este es “inaccesible al hombre carnal y reservado a los espíritus o al hombre en cuanto entidad espiritual”. Vid. HERRERO ROMERO (1984), p. 21.

¹¹⁵⁴ Como bien apunta ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2007), p. 33, la representación del difunto sobre un paño elevado por ángeles aparece, por ejemplo, en el sepulcro de San Juan de Ortega (Burgos) o en el sepulcro de la Magdalena de Zamora. A este último ejemplo también se refiere ARA GIL (1977), pp. 13-14 con ocasión del estudio que realiza sobre los sepulcros del cenobio cisterciense de Santa María de Palazuelos (Valladolid). Sin embargo, las pinturas murales objeto de estudio no son las únicas que se hacen eco de semejante motivo iconográfico. En este punto, cabría considerar el mural de *Santa María Egipciaca* conservado en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), de ca. 1360- ca. 1380, las pinturas murales del siglo XIII de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Piedrahita (Ávila), las pinturas murales de la iglesia de San Nicolás de Segovia, de ca. 1260, o la escena de la *Decapitación de San Juan el Bautista* del conjunto mural procedente del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora) y a día de hoy custodiado en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros del término (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 121, 138, 263 y 309-310, nota n.º 1123). Asimismo, también aparece en la escena de la *Decapitación de San Bartolomé* del mural del siglo XIV procedente de la iglesia de Villaba de Peregiles (Zaragoza) y actualmente conservado en el Museo Mariçel del Mar de Sitges (Barcelona). Vid. LACARRA DUCAY (1996-1997), p. 367.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El precario estado de conservación que insisto presenta el programa pictórico objeto de estudio pudiera justificar, junto con su confinada localización en una estancia que no forma parte del actual recorrido por el Museo Catedralicio y Diocesano de la seo vallisoletana, el sucinto número de reseñas textuales que sobre el mural en cuestión existen. De este modo, las únicas referencias que sobre las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara existen son el material elaborado con ocasión de la consolidación y restauración de la referida obra pictórica, así como el artículo por mí redactado y publicado en el año 2011 en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*¹¹⁵⁵. En el referido artículo no solo efectué un análisis iconográfico del conjunto mural sino que también propuse un horizonte estilístico y cronológico para la obra, una acotación esta última en la que coincidí con la interpretación recogida en la documentación derivada de la restauración. La memoria de la intervención apunta la posibilidad de que el mural fuera realizado en la segunda mitad del siglo XV en base a la técnica del óleo usada y al tipo de atuendo que llevan las figuras¹¹⁵⁶, un horizonte temporal que resulta, a mi juicio, conveniente a tenor también de los rasgos estilísticos que siguen: la menor preponderancia del dibujo en la concepción de las efigies, así como en la confección de los pliegues de los atuendos, observándose cómo el pintor usa el recurso del sombreado y de gradaciones cromáticas más oscuras como recursos idóneos para realizar unos pliegues más naturalistas y para sugerir el volumen y la corporeidad de los personajes. Asimismo, cabría señalar la amplitud de la gama cromática utilizada para componer tanto los atuendos (en la *Denuncia y flagelación de Santa Bárbara* se aprecia el empleo de tonos verdes, amarillos, rojos, blancos y beige) como la ambientación (diferentes tonalidades de verdes usadas), el dinamismo corpóreo y gestual, si bien un tanto congelado, de las efigies o la gran profundidad compositiva de las escenas. Estos rasgos denotan la calidad técnica y pictórica de un conjunto mural que ha de enmarcarse en una época avanzada del siglo XV, en una fecha próxima, acaso, a la década de los años 70 de dicha centuria, a juzgar por las consideraciones derivadas de las indumentarias representadas.

¹¹⁵⁵ El artículo lleva por título “Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara en la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid”. Vid. NÚÑEZ MORCILLO (2011b), 11-26.

¹¹⁵⁶ “Memoria de intervención. Pinturas murales de la colegiata. Valladolid”, p. 18, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-264.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

En efecto y, amen del jubón y la jaqueta con la que aparecen ataviados los dos obreros de el pasaje de la *Apertura de un tercer vano en la torre*, cabría señalar el holgado sayón que llevan puesto tanto Dióscoro como el gobernador Marciano en la episodio concerniente a la *Denuncia y la Flagelación de Santa Bárbara*, una prenda que alcanzó una enorme fortuna entre 1450 y 1475¹¹⁵⁷. Asimismo, habría también que considerar los diferentes tocados que fueran representados, debiendo de diferenciar dos grupos: el primero, formado por aquellos que denotan una influencia morisca (la toca morisca de uno de los obreros (véase il. 128) y el bonete constituido por una copa alta rodeada de un turbante que llevan tanto el sátrapa Dióscoro como Marciano), cuya época de apogeo se produjo en la segunda mitad del siglo XV. El segundo, formado por la gorra que, característica de fines del siglo XV¹¹⁵⁸, lleva un segundo albañil (**il. 133**) del citado episodio de la *Apertura de un tercer vano en la torre*.

Con todo, del elegante tratamiento de la indumentaria bien pudiera señalarse, unido a la delicada concepción de las figuras (resulta llamativa la disposición del verdugo que fustiga a *Santa Bárbara*), al exotismo que evocan ciertos tocados o complementos de las prendas o al anecdotismo que evocan ciertos motivos (en el episodio de la *Apertura de un tercer vano en la torre* se observa un pendiente en la oreja de un albañil), la pertenencia del mural a la órbita del estilo gótico internacional, una adscripción que también pudiera considerarse en base a la distancia que todavía manifiesta con respecto a propuestas pictóricas de raigambre hispanoflamencas tendentes al tratamiento individualizado de las figuras a través del uso de rasgos fisonómicos y faciales distintivos e inexistentes en estas pinturas murales.

Su correspondencia a la corriente pictórica internacional permitiría poner las pinturas en cuestión en estrecha relación con las obras pictóricas ejecutadas por Nicolás Francés, uno de los máximos exponentes del estilo gótico internacional en la corona de Castilla¹¹⁵⁹. Este artista, documentado en León en el segundo tercio del siglo XV, fue responsable, como ya se ha mencionado en el apartado correspondiente, de convertir la *pulchra leonina* en uno de los centros primordiales del referido estilo merced a la realización de obras tan importantes como las tablas del retablo mayor, las pinturas murales del claustro o el conjunto mural sito

¹¹⁵⁷ BERNIS MADRAZO (1979), lámina XII-XIII

¹¹⁵⁸ BERNIS MADRAZO (1979), p. 44

¹¹⁵⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), pp. 103-104.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en la capilla de Santa Teresa¹¹⁶⁰. Este último, recientemente restaurado, presenta evidentes analogías estilísticas y formales con respecto al mural de *Santa Bárbara*, similitudes que se localizan básicamente en la escena del *Martirio de San Sebastián* y que se concretan en el amplio paisaje sobre el que se desarrolla, pues este está conformado por una construcción con características muy semejantes a las de los edificios representados tanto en el pasaje de la *Apertura de un tercer vano en la torre* como en la que la *Santa Bárbara huye de la torre y es perseguida por Dióscoro*. Al margen de las semejanzas existentes en los elementos de ambientación, estas también se perciben en la vestimenta y en el tocado de las figuras, pues al margen de la jaqueta y de las calzas, algunas de las efigies llevan como tocado un bonete de copa alta rodeado de un turbante al igual que Dióscoro y Marciano.

Las analogías entre las citadas pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara y la obra de Nicolás Francés revelan que el artista que realizó las pinturas murales objeto de estudio debió de conocer la obra pictórica de Nicolás Francés, un artista que, aun teniendo casi toda su producción en la catedral de León, también realizó las pinturas de las puertas del retablo de la capilla del contador Saldaña en el Real convento de Santa Clara de Tordesillas¹¹⁶¹.

¹¹⁶⁰ REBOLLO GUTIÉRREZ/MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO (2010), pp. 4-10.

¹¹⁶¹ ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), pp. 289-290; SÁNCHEZ CANTÓN (1925), p. 57.

13.-VILLALÓN DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Villalón de Campos, localizado a 68 kilómetros al noroeste de la capital vallisoletana, se emplaza en la comarca de Tierra de Campos, a 26 kilómetros de distancia de Medina de Rioseco.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 134-146).

- **Localización:** Se sitúa a la derecha según se entra por el acceso meridional a la iglesia (la iglesia inusualmente está orientada a occidente).

- **Temas:** El artista representó a Cristo con arreglo al tipo iconográfico de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, el tema del *Llanto sobre Cristo muerto* y las efigies de *San Cosme* y *San Damián*.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo durante la campaña de desencalado de la iglesia desarrollada entre los años 1975 y 1978.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** En torno a 1480-1490.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectado por patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, el presente conjunto mural muestra un deplorable y acusado deterioro a resultas de la importante pérdida de superficie pictórica.

- **Bibliografía:** URREA FERNÁNDEZ/BRASAS EGIDO (1981), p. 124; HERRERO CABEZÓN (2003), p. 44; DUQUE HERRERO (2006), pp. 24-241.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El núcleo de Villalón de Campos, antaño adscrito a la jurisdicción eclesiástica leonesa y actualmente dependiente de la diócesis vallisoletana, gozó de una floreciente y efervescente situación económica en la edad media merced al fenómeno ferial que enraíza en la licencia concedida, en tiempos del monarca Alfonso VIII (1158-1214), para celebrar el mercado de los sábados. Esta concesión, confirmada en 1250 por el monarca Fernando III, se extendió, a finales del siglo XIV, y gracias a la actuación de los que por entonces eran los señores del término, doña Leonor Alburquerque y don Fernando de Antequera, a la importante feria de San Juan¹¹⁶². La bonanza económica proporcionada por la referida feria favoreció, junto con el mecenazgo de los señores de la localidad y la munificencia del obispo leonés don Juan de Villalón¹¹⁶³, la reconstrucción del antiguo templo de San Miguel, también llamado como San Miguel del Mercado dada su localización en el centro comercial de Villalón, con arreglo a convenciones estructurales mudéjares materializadas en: un edificio articulado en tres naves con cubiertas de madera y amplio crucero rematado por una cabecera abovedada en ladrillo que aprovechó la torre pétreo perteneciente a la antigua fábrica templaria¹¹⁶⁴. La primitiva volumetría mudéjar de la fábrica templaria, que debió de erigirse, con arreglo a los escudos representados en la hoy cubierta armadura que cubre la nave central¹¹⁶⁵, entre el año 1393, cuando don Fernando de Antequera y doña Leonor de Alburquerque se casaron,

¹¹⁶² Fue en el año 1383 cuando doña Leonor de Alburquerque, quien fuera prima del rey Juan I de Castilla (1379-1390), recibe mediante truke real la localidad de Villalón. Diez años después, en 1393, la referida doña Leonor de Alburquerque contrae matrimonio con don Fernando de Antequera, consiguiendo por estas fechas la mencionada feria de San Juan. Vid. DUQUE HERRERO/PÉREZ DE CASTRO (2004), p. 338.

¹¹⁶³ Además de ser capellán mayor de Juan II de Castilla, obispo de Badajoz entre 1415-18 y embajador de Castilla en el concilio de Constanza, don Juan de Villalón fue obispo de León entre 1414 y 1428. Vid. DUQUE HERRERO (2006), pp. 75-77.

¹¹⁶⁴ De la primitiva fábrica templaria, de la que se desconoce su primigenia planta, se conserva la torre que DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE y SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005) catalogaran en el siglo “XIII o XIV”.

¹¹⁶⁵ Con todo, los escudos representados en la armadura de la nave central son: los del obispo de León, don Juan de Villalón (“flor de lis y cuatro flores lobuladas de plata sobre campo de azul”), los de Fernando de Antequera (“escudo con bordura de ocho calderos de sable sobre oro, partido y semicortado con castillo sobre gules y león sobre oro a la derecha, mientras la izquierda la ocupan barras de gules sobre oro”), los del rey Enrique III de Castilla (“escudo cuartelado con castillo en campo de gules en el primero y cuarto y león en campo de oro en el segundo y tercero”) y los de su esposa, doña Catalina de Lancaster. En dicho escudo, partido, aún se aprecian “las mismas armas anteriores a la derecha, y a la izquierda otros cuatro cuarteles con tres leopardos en campo de gules en el primero y cuarto y cinco flores de lis en oro sobre fondo azul en el segundo y tercero”. Vid. DUQUE HERRERO/PÉREZ DE CASTRO (2004), pp. 345-348.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

y 1418, año de la defunción de doña Catalina de Lancaster¹¹⁶⁶, resultó trastocada en época moderna a resultas de las alteraciones de las que fue objeto. Fue, en efecto, a mediados del siglo XV, una vez que los Pimentel, los que fueran los condes de Benavente, ya regentaran el referido señorío de Villalón de Campos¹¹⁶⁷, cuando se interviene en el crucero, debiendo de esperar hasta el siglo XVI para contemplar el grueso de las intervenciones consistentes en: la construcción de las capillas del canónigo Quirós y del canónigo Barco en el costado sur y norte de la cabecera respectivamente, así como la realización de una nave lateral en el costado septentrional del cuerpo de dicha iglesia cubierta con bóvedas de crucería¹¹⁶⁸. A las reformas emprendidas en el siglo XVI le sucedieron otras en el período barroco, cuando se construyó la sacristía, se ejecutaron las bóvedas que cubren las naves laterales y central¹¹⁶⁹ y se acometió el total encalado de los paramentos internos¹¹⁷⁰. A finales del siglo XVIII, la amenaza de ruina de la cabecera obligó a derribarla y, por lo tanto, a reemplazarla por otra acorde con parámetros neoclásicos también presentes en el pórtico construido a comienzos del siglo XIX¹¹⁷¹.

Las citadas actuaciones dieron como resultado una imagen que se mantuvo casi intacta hasta la década de los 70 del siglo pasado, cuando, con ocasión de las labores ordinarias de acondicionamiento de la iglesia acometidas entre los años 1975-1978, se decidió picar sus enlucidos a fin de sacar a la luz la fábrica mudéjar originaria. Fue en el transcurso de dicho proceso, acometido y protagonizado por los vecinos de la localidad¹¹⁷², cuando se produjo

¹¹⁶⁶ *Idem* (2004), p. 348.

¹¹⁶⁷ La localidad de Villalón de Campos se convierte en propiedad de los Pimentel en el año 1434 tras una serie de vicisitudes en las que la villa fue moneda de cambio. Vid. DUQUE HERRERO (2006), p. 85.

¹¹⁶⁸ DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 31.

¹¹⁶⁹ Mientras que las naves laterales se abovedaron mediante siete bóvedas de arista tabicadas (cuatro en la del lateral del Evangelio y tres en la del lateral del Epístola) en 1764, la nave central se cubrió por una bóveda de cañón con lunetos en 1777. Vid. DUQUE HERRERO (2005), pp. 88-89.

¹¹⁷⁰ “En los mismos que se pago por los obreros que se ocuparon en blanquear el portal de la iglesia, el frontis del coro...”. Vid. ADVa. Libro de cuentas del arca de tres llaves. Cuentas de fábrica de 1747 a 1749, f. 249 r. En el siglo XIX todavía se indica que “son siete mil e trescientos setenta y tres reales gastados en el blanqueo general de la iglesia, pulpito nuevo con su tornavoz, valaustrada [sic] del coro, pinturas, retejo, bastidores para las vidrieras...”. Vid. ADVa. Cuentas de fábrica del primero de enero de 1851 al 30 de agosto de 1852, f. 5 r.

¹¹⁷¹ DUQUE HERRERO (2005), pp. 166-170.

¹¹⁷² El artículo “Villalón. Importantes descubrimientos artísticos en la parroquia de San Miguel” (*El Norte de Castilla*, 3 de agosto de 1974) se hizo eco de los comienzos “de la operación derribo o más bien rescate, para

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el hallazgo de la capa de enlucido que cubría los muros internos mediante una repetitiva muestra de ladrillos fingidos y pintados con la finalidad de homogeneizar la irregularidad del ladrillo y enmascarar su pobreza¹¹⁷³. Al hallazgo de dicho sistema ornamental se añadió el descubrimiento de un interesante conjunto mural figurativo a la derecha según se accede por la entrada sur de dicha iglesia (**ils. 134-135**), una obra pictórica cuya integridad resultó comprometida, como la del ya citado encalado decorado con una imitación de ladrillos¹¹⁷⁴, como resultado de su hallazgo por personas carentes del conocimiento y de la experiencia que requiere una actuación similar¹¹⁷⁵. Los perjuicios ocasionados por el agresivo proceso de desenlucado, así como por los graves deterioros inherentes a un conjunto mural que no ha sido objeto de consolidación ni restauración alguna, considero que condicionan, como también lo hace la fragmentación de la superficie pictórica a raíz de la apertura del hueco de una alacena y de la instalación del cancel de la puerta meridional (su situación también propició la partición de la obra en dos partes)¹¹⁷⁶, la adecuada lectura e interpretación de un programa pictórico localizado en un fragmento de superficie muraria acotado a derecha e izquierda por una sucesión de arcosolios apuntados doblados y por la puerta de ingreso al templo respectivamente. Al margen del lastre que para la continuidad narrativa del referido mural propició, en efecto, su elaboración en un fragmento murario comprendido entre los hitos estructurales antes referidos, conviene también mencionar que la ejecución del mismo

desenterrar una posible arquitectura que se evidenciaba sin mucho esfuerzo”. El artículo “La iglesia de San Miguel, en el olvido absoluto” (*El Norte de Castilla*, 28 de junio de 1983) señala que “en 1975 se iniciaba uno de los derribos más espectaculares y polémicos de la historia de Villalón. La piqueta iconoclasta, con la intención inmejorable, pero con desigual fortuna, logró sacar a la luz un monumento original oculto hasta entonces por abundantes e históricas capas de yeso”. En este artículo se advierte que “tampoco faltó la visita del organismo competente que trajo como consecuencia la paralización y la esperanza de terminar bien lo empezado. Pero nada de esto ocurrió”.

¹¹⁷³ LAVADO PARADINAS (1994), p. 234.

¹¹⁷⁴ Al encalado ornamentado mediante ladrillos fingidos, habría que añadir la imitación de un despiece de sillería en negro que todavía se aprecia bajo el estrato pictórico conservado en el fragmento de superficie muraria que se encuentra en el interior del cancel. Del mencionado sistema decorativo abstracto no existe, sin embargo, constancia alguna bajo la película pictórica que constituye el resto del conjunto mural.

¹¹⁷⁵ El artículo “Villalón. Importantes descubrimientos artísticos en la parroquia de San Miguel” (*El Norte de Castilla*, 3 de agosto de 1974) alude al hallazgo “de arcos de herradura, yesos pintados simulando ladrillos, celosías, cenefas e incluso un extraordinario pantocrátor del siglo XVI o primeros del XV”.

¹¹⁷⁶ “Dos mil e quinientos reales que se dieron a Pablos de Villazan por quenta de dos mil y trescientos reales en que se remató dicho cancel”. Vid. ADVa. Libro de cuentas del arca de tres llaves. Cuentas de fábrica de 1706, p. 50 v. Tras su colocación parte de las pinturas murales quedaron fuera y parte dentro del cancel.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

se produjo sobre un irregular paramento constituido por la sobresaliente superficie muraria que define la embocadura de la puerta de ingreso al templo, por el recodo de esta, y por el tramo parietal que se prolonga hasta el primero de los lucillos antes mencionados.

Siguiendo un orden de lectura de izquierda a derecha, el autor representó, en el tramo de superficie muraria comprendido entre los lucillos y la embocadura de la puerta de ingreso, a un monumental *Cristo en majestad* inserto en un estropeado encasamento definido por una apenas perceptible cenefa de color roja. De la detenida contemplación del citado programa pictórico se constata la presencia de ciertos motivos iconográficos habituales de la segunda visión apocalíptica perceptible, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 23] o en el mural conservado en la bóveda de cuarto de esfera absidal del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40 il. 419]. Estos componentes, que habría que identificar con la inclusión de la *Maiestas Domini* dentro de la tradicional mandorla, así como con la representación de Jesucristo flanqueado por el Tetramorfos apenas conservado, se combinan con la imagen de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* con arreglo a la visión del Evangelista San Mateo (**il. 136**)¹¹⁷⁷. En efecto, la efigie de Cristo, en parte arruinada por la realización de una alacena, presenta, sentado sobre un arco iris que surge sobre un cielo azul tachonado de estrellas¹¹⁷⁸, sus partes púdicas cubiertas por un amplio manto rojo, al mismo tiempo que exhibe su torso desnudo y sus brazos levantados con el propósito de mostrar las llagas que en el costado y en las palmas de sus manos le fueron ocasionadas por su sacrificio y entrega en beneficio de la humanidad¹¹⁷⁹. Con todo, resulta especialmente revelador, si se compara con lo sucedido en las iglesias de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 65] y de San Miguel de Reoyo de Peñafiel [cat. 11, il. 113], el lugar que en la iglesia de San Miguel

¹¹⁷⁷ MÂLE (1986), p. 354.

¹¹⁷⁸ Haría referencia al simbólico pacto establecido por Dios y Noé tras el diluvio. Vid. CARMONA MUELA (2008), p. 157.

¹¹⁷⁹ Si bien la forma como la efigie de Cristo fue representada coincide con la variante iconográfica de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, dicha modalidad no fue contemplada por DUQUE HERRERO (2006), p. 240, quien consideró que se trataba de la imagen de Cristo representado como *Varón de Dolores* en los siguientes términos: “aprovechando un rehundido de la composición volumétrica del ladrillo aparece una pintura al fresco representando a *Cristo Varón de Dolores*, resucitado, en *Majestad*, con nimbo, manos levantadas sin objeto en ellas, envuelto en mandorla”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de Villalón de Campos ocupa un tipo iconográfico constituido en el vehículo adecuado para transmitir a toda persona el proceso del *Juicio final*, un pasaje en el que parece que también participa, escoltando al ya citado *Cristo en majestad* y de la misma forma que en el referido mural de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, el *Tetramorfos*. De igual modo que en Fresno el Viejo, la manera como los cuatro seres vivientes fueron representados en las pinturas murales objeto de estudio vulneraría, a tenor de como aparece el águila de *San Juan*, el único de los cuatro seres que se ha preservado (il. 137), la habitual disposición que describiera Réau en su obra: a saber, arriba a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y, abajo a la derecha, el toro de *San Lucas*¹¹⁸⁰. Frente a la típica ordenación del *Tetramorfos*, los cuatro vivientes, a buen seguro caracterizados con nimbos e inscripciones nominativas albergadas en ondulantes filacterias a juzgar por los restos pictóricos conservados, fueron posiblemente representados con arreglo al siguiente orden: a saber, arriba a la izquierda, el águila de *San Juan*; abajo a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba a la derecha, el hombre de *San Mateo* y abajo a la derecha, el toro del evangelista *San Lucas*¹¹⁸¹.

Poco más puede señalarse de una escena que, a diferencia de las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León) [cat. 11, il. 120]¹¹⁸², alude al *Juicio final* de un modo sintético. En el conjunto mural leonés, frente a lo sucedido en el mural objeto de estudio, los autores representaron a un grupo de ángeles tocando las *tubae* con el objeto de convocar a un juicio en el que la Virgen y *San Juan Bautista* actúan como intercesores y los apóstoles como asesores. Asimismo, el autor reprodujo el castigo de los condenados y el destino de los salvados en la parte inferior, un proceso del que, por contra, no hay constancia alguna en las pinturas murales objeto de estudio.

¹¹⁸⁰ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712.

¹¹⁸¹ De la misma manera que en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos, los conjuntos murales conservados en la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz y en la ermita de San Mamés de Montenegro de Cameros (Soria) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 115 y GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 80-81) presentan el águila de *San Juan* en semejante disposición. Análoga situación ocupa el referido viviente en el mural de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 25].

¹¹⁸² GRAU LOBO (1997), pp. 140-142; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b), ff. 1-5.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

La completa ruina de la superficie pictórica que se extendería por debajo del referido encasamiento impide precisar la originaria concepción de lo que allí fuera representado, un desconocimiento que también se cierne sobre la identidad del patrono que sufragara la obra pictórica y que, a juzgar por los datos que proporcionaría la mutilada inscripción en letra gótica minúscula caligráfica que apenas se discierne por encima del referido encasamiento (“Esta obra mando facer [...] / que Dios perdone [...] / os a do”), debía de estar recogida (**il. 138**)¹¹⁸³. Bajo la munificencia del anónimo mecenas se pintó un programa iconográfico que también se extendió por el sobresaliente fragmento de superficie muraria que conforma la embocadura del acceso meridional. Ornamentado el recodo del mismo mediante un extenso vástago en torno al que se envuelve una cinta en helicoides (**il. 139**)¹¹⁸⁴, el citado fragmento de superficie muraria contiene un repertorio pictórico constituido por dos escenas insertas en sendos compartimentos superpuestos y fragmentados por el cancel que fuera añadido en época barroca (**il. 140**)¹¹⁸⁵. Este elemento mueble dividió, en primer lugar y, de acuerdo a un orden de lectura de arriba a abajo, la escena alusiva al momento de la *Lamentación* o el *Llanto sobre Cristo muerto* (**il. 141**)¹¹⁸⁶. Si bien en ambos episodios, en el de la *Piedad* y en el del *Llanto sobre Cristo muerto*, se registra una íntima y estrecha relación entre la Virgen María y la figura de un Jesús inerte sobre el regazo de la Virgen, la última escena anotada, acontecida entre los pasajes del *Descendimiento de la Cruz* y el *Entierro de Cristo*, presenta al grupo sagrado flanqueado por las distintas personas que presenciaron el luctuoso instante de la Pasión de Cristo¹¹⁸⁷. A esta variante iconográfica se corresponde, en efecto, la escena

¹¹⁸³ Según MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 878, pocas consideraciones pueden extraerse de un texto que parece fue realizado en negro a excepción de la letra inicial y de los signos de interpunción que fueron hechos en rojo.

¹¹⁸⁴ Similar motivo se da en la mandorla que encierra la efigie de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la pasión* de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 66] y en el alfarje de la sala capitular de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vid. SÁNCHEZ TRUJILLANO (1996), pp. 846.

¹¹⁸⁵ MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 878 señala, asimismo, que en el fragmento de superficie pictórica de color rojo dispuesto entre ambas escenas hay un texto escrito “que resulta ilegible”.

¹¹⁸⁶ URREA FERNÁNDEZ/BRASAS EGIDO (1981), p. 124 y DUQUE HERRRERO (2006), p. 241 lo identificaron, sin embargo, como una *Piedad*.

¹¹⁸⁷ La citada apreciación fue señalada por MÂLE (1949), pp. 131-132 y por RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 538-539, a la vez que advertida por parte de ARA GIL (1977), pp. 430-431, cuando distingue entre los grupos escultóricos en los que tan solo aparecen la Virgen María y Cristo tumbado en su regazo y en los que el grupo sagrado está principalmente flanqueado bien por *San Juan Evangelista*, *María Magdalena*, José de

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

representada en las pinturas murales cuyo estudio me ocupa, un pasaje que transcurre a los pies de la cruz y en el que el grupo sagrado, formado por una Virgen María que contempla abatida el cuerpo inerte y desnudo (a excepción de las partes púdicas que están tapadas con el *perizonium*) de su Hijo, está rodeado por *San Juan Evangelista* y por *María Magdalena*. Con todo, mientras el discípulo predilecto, vestido con una apenas perceptible túnica verde y un manto rojo, se emplaza a la derecha de la Virgen María, a la izquierda del espectador, *María Magdalena*, ataviada con una túnica azul y un manto rojo, se ubica, si bien en parte arruinada y oculta por un estrato pictórico posterior, a los pies de Cristo (a día de hoy oculta por el referido cancel) (il. 142), a la izquierda de la Virgen¹¹⁸⁸.

Mediante la introducción del referido episodio adscrito al ciclo de la Pasión de Cristo el artista, a mi parecer, pretendió reafirmar la humana naturaleza de Cristo en un proceso que no tuvo continuidad en el encasamento inferior. Este, definido por un arco de medio punto que tiene sus enjutas decoradas con “hojas con cortantes bordes”¹¹⁸⁹, contiene en su interior dos efigies que fueron consideradas por parte de Duque Herrero como los miembros de un

Arimatea y Nicodemo (conjuntos escultóricos conservados en el Museo Catedralicio y Diocesano de la seo de Valladolid y en la iglesia vallisoletana de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva) o bien, en una variante iconográfica semejante a la de la escena representada en el mural objeto de estudio, únicamente por *San Juan Evangelista* y *María Magdalena* (a saber, grupo escultórico que se conserva en la iglesia de la Magdalena de Valladolid, atribuido al escultor Alejo de Vahía). En forma análoga a como el pasaje de la *Lamentación sobre Cristo muerto* fue representado en las pinturas murales de Villalón de Campos aparece en la pintura de igual temática expuesta en el Museo de la colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias (ca. 1480-1485) y atribuida al Maestro de Salomón de Frómista (SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 449-450), así como en la pintura del retablo de la iglesia de Santa María de Frómista (ca. 1485) atribuida por parte de *idem* (1990), t. II, pp. 578-580 al Maestro de Los Balbases.

¹¹⁸⁸ Aunque la escena señalada presenta notables analogías iconográficas con la tabla de la *Lamentación sobre Cristo muerto* realizada por Roger van der Weyden (forma parte de la colección de los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), se aprecian una serie de diferencias compositivas a tener en consideración. Si bien, como en la tabla de Weyden, Cristo, rígido, está dispuesto en diagonal, la Virgen María, en lugar de inclinarse sobre Él y estrechar el cuerpo fuertemente sobre sus brazos, aleja su vista del cuerpo inerte de Cristo. Amén de *San Juan*, del que no es posible saber con certeza la posición de sus manos, *María Magdalena*, en lugar de converger hacia el grupo sagrado, gira su cabeza hacia el exterior de la composición. De la misma manera, el modo como la escena objeto de estudio fue plasmada también difiere con respecto al pasaje de igual temática de las pinturas murales del templo de Santa Olalla de La Loma (Cantabria), pues en este caso la Virgen María fija su mirada en el rostro del inerte cuerpo de Cristo, al tiempo que agarra el brazo izquierdo de su Hijo por la muñeca. Asimismo, *San Juan Evangelista*, situado a la izquierda de la composición, se muestra compungido y *María Magdalena*, ubicada a la derecha de la escena, converge hacia el citado grupo sagrado. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 224 y MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 264-266.

¹¹⁸⁹ DUQUE HERRERO (2006), p. 240.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

grupo civil que no llega a identificar **(il. 143)**¹¹⁹⁰. Dicha interpretación, poco precisa dado el precario estado de conservación que presenta la escena a resultas tanto de las huellas del piqueteado efectuado con el objeto de garantizar el agarre de enlucidos posteriores como de los desprendimientos de la superficie pictórica, resulta, a mi parecer, poco apropiada, pues estimo que ambas figuras habría que identificarlas con *San Cosme* y *San Damián* a juzgar por el atuendo y por los atributos con que fueron representadas¹¹⁹¹. De las dos, la situada a la izquierda del encasamento, viste, a mi juicio, un manto rojo y un bonete, al tiempo que sostiene lo que parece ser un escalpelo con su mano derecha. Además del citado utensilio, utilizado en procedimientos de cirugía, la efigie también sostiene una cajita concebida para contener ungüentos de distinta condición **(il. 144)**. A dicha arqueta, con la que también fue distinguido uno de los santos en las pinturas murales del templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 18], cabría añadir la redoma de cristal transparente (recipiente de base ancha y de boca estrecha concebido para contener el orina de los pacientes para su posterior análisis) que, con su mano derecha, sujeta la figura sita a la izquierda de la anterior¹¹⁹². Esta, a día da hoy oculta por el cancel, está tocada con un bonete rojo y vestida con una loba verde compuesta por unas aberturas llamadas maneras para sacar los brazos **(ils 145-146)**.

A pesar de su pretérito descubrimiento, las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos no han dado lugar a la publicación de un amplio panorama textual sobre las mismas. A ello estimo que pudieron contribuir factores como el deplorable estado de conservación del mural, así como su confinada y arrinconada situación en el marco de la de la fábrica templaria. Sin ser prolijas en su desarrollo, las reseñas bibliográficas existentes

¹¹⁹⁰ “En la parte baja muestra dos figuras: una porta rica vestimenta con bonete, pieza puesta de moda a fines del siglo XV, inicios del XVI; es una pintura elegante y de gran calidad. La otra figura ha llegado en peor estado”. *Vid. ibidem*.

¹¹⁹¹ Aun habiendo sido víctimas de múltiples tormentos, pues fueron arrojados encadenados al mar, atados a unos postes para ser quemados vivos, lapidados y acribillados a flechazos y decapitados (RÉAU (1997), t. 2, vol. 3, p. 340), suelen ir acompañados de utensilios que reafirman su médica condición: a saber, recipientes de farmacia, espátulas, lancetas, punzones, escalpelos, plantas medicinales y un libro entre las manos. *Vid. GARCÍA PÁRAMO (1998), p. 202.*

¹¹⁹² El modo como la redoma fue reproducida contrasta con como fue representada en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 19] y en el conjunto mural de la iglesia de los Santos Cosme y Damián de Encío (Burgos) (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 242), ya que en ambos casos la redoma no solo no es transparente sino que es amarilla.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

apenas aluden al programa iconográfico representado y, cuando lo hacen, presentan algunas deficiencias en la catalogación temática, así como en la lectura de un repertorio pictórico perteneciente a un mural que suscita numerosas dudas debido al estado que presenta. Dicha circunstancia no fue óbice, sin embargo, para que los autores enmarcaran su ejecución bien en época gótica¹¹⁹³ o bien en los primeros años del siglo XVI¹¹⁹⁴. En el primer ejemplo, el marco temporal contemplado resulta un tanto genérico, mientras en el segundo considero que es demasiado adelantado con respecto a las consideraciones que devienen no tanto de la inscripción hecha en letra gótica minúscula caligráfica¹¹⁹⁵, como del análisis del atuendo y del estilo. Los sucintos restos pictóricos conservados no son impedimento para certificar la magnífica calidad y ejecución técnica del conjunto mural, un programa iconográfico que apenas tiene un ápice del poso arcaizante que tienen otras obras contenidas en el presente trabajo. En efecto, la calidad pictórica que caracteriza al conjunto mural objeto de estudio se materializa en la menor preponderancia del dibujo y de la línea en la concepción de las efigies, así como en la confección de los pliegues de los atavíos, ya que el autor recurre al sombreado de las siluetas y contornos como herramienta para elaborar unos pliegues más realistas, así como para sugerir el volumen corpóreo de las efigies representadas. La calidad del referido conjunto se aprecia también en la riqueza de la paleta cromática utilizada para componer las vestimentas de las efigies (el autor recurre a los tonos rojos, verdes o azules, además de al tono dorado empleado en el nimbo crucífero del *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*) y en el dinamismo corpóreo y gestual de los miembros del *Llanto sobre Cristo muerto* y de los santos *Cosme y Damián*, dos figuras representadas de acuerdo a rasgos faciales que, como las indumentarias, contribuyen a su individualización.

¹¹⁹³ A la interpretación cronológica contemplada por parte de URREA FERNÁNDEZ/BRASAS EGIDO (1981), p. 124, se suma el autor HERRERO CABEZÓN (2003), p. 44.

¹¹⁹⁴ Según DUQUE HERRERO (2006), pp. 240-241 el “Cristo Varón de Dolores, resucitado, en Majestad (...) corresponde al estilo internacional, inicios del siglo XVI”, mientras la *Lamentación sobre Cristo muerto* (identificado como la *Piedad*) pertenecería a 1500 y el grupo civil [las efigies de *San Cosme y San Damián*] correspondería ca. 1520.

¹¹⁹⁵ Como bien dice MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141 “la introducción de la escritura gótica minúscula en el programa epigráfico europeo, al igual que ocurre con algunos tipos de gótica en el campo librario, se produce en la primera mitad del siglo XIV, si bien en la Península Ibérica no encontramos más que tímidos ensayos a lo largo de esta centuria, consolidándose ya en el primer tercio del siglo XV”. Asimismo, como así indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69, la escritura gótica minúscula siguió usándose en la primera mitad del siglo XVI.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Los rasgos descritos previamente estimo que sitúan el conjunto mural en el siglo XV, en torno a fines de la citada centuria, en paralelo a la implantación de las propuestas pictóricas hispanoflamencas. Su adscripción a la referida corriente estilística bien pudiera concretarse en la vestimenta y en el tipo de peinado de los santos *Cosme y Damián*: a la loba que viste la efigie ubicada dentro del cancel, un traje de encima talar y despegado del cuerpo que se compone, con arreglo al estilismo que se impuso a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI, de una abertura delantera y de las ya citadas maneras¹¹⁹⁶, habría que añadir la melena larga hasta los hombros de ambos santos, pues alcanzó una gran fortuna en los años 90 del siglo XV¹¹⁹⁷. El gusto hacia las melenas largas fue parejo al de los tocados que, como los bonetes, vigentes entre finales del siglo XV y comienzos de la siguiente centuria, visten *San Cosme* y *San Damián*. Con todo, de la combinación de las consideraciones que devienen de los atuendos analizados, así como de los rasgos estilísticos pudiera catalogarse el programa pictórico en torno a los 80 y 90 del siglo XV, en la órbita de la referida corriente estilística hispanoflamenca.

¹¹⁹⁶ BERNIS MADRAZO (1971), t. II, p. 100

¹¹⁹⁷ BERNIS MADRAZO (1956), p. 47.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

14. VILLANUEVA DE LOS INFANTES.
Pinturas murales de la iglesia de Santa María la
Mayor.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Villanueva de los Infantes, sito a 21 kilómetros al noreste de la capital vallisoletana, se enclava en la comarca del Valle del Esgueva, a escasos kilómetros de los núcleos también estudiados de Amusquillo y de Villarmentero de Esgueva.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 147-166)

- **Localización:** El conjunto mural se localiza en los paramentos septentrional y oriental de la capilla mayor, así como en la embocadura de un vano abierto en el meridional.

- **Temas:** Se representa una colosal *Última Cena* en el muro septentrional; la *Anunciación*, acaso, el tema de *San Bernardo y las Arma Christi*, así como una tercera escena imposible de identificar en el muro oriental, y dos hombres salvajes en la embocadura de la ventana abierta en el paramento meridional.

- **Fecha de descubrimiento:** A comienzos de la década de los 90 del siglo XX.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Coincidente con la fecha de descubrimiento.

- **Técnica:** Pintura mural realizada con la técnica del temple.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** En torno a mediados del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** De los trabajos de piqueteado emprendidos con el fin de garantizar el agarre de enlucidos posteriores, a la vez que de patologías de distinta consideración (producidas por los elevados niveles de humedad por capilaridad y por la disgregación en forma de fisuras y oquedades), pudiera deducirse el acusado deterioro del conjunto mural. Esta circunstancia se concreta en la pérdida de superficie pictórica y en la difícil lectura e interpretación de algunas de las escenas representadas.

- **Bibliografía:** DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 173; CUBERO GARROTE (2006), p. 611; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 495 (ficha redactada por Nuño González).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Compartiendo comarca con las localidades de Amusquillo o Villarmentero de Esgueva, también incluidas en el presente trabajo de investigación al conservarse en el interior de sus templos conjuntos murales de época tardogótica, Villanueva de los Infantes, dependiente de la jurisdicción episcopal vallisoletana, perteneció al dominio del cenobio cisterciense de las Huelgas Reales de Burgos desde, al menos, el año 1222, momento en que el rey Fernando III ratifica el convenio acordado entre el referido monasterio y don Pedro Fernández, nieto de doña Elo, por el que todas sus heredades y derechos en dicha villa fueron cedidos a las Huelgas¹¹⁹⁸. El monasterio burgalés aumentó sus posesiones en la población en el año 1228 mediante adquisición¹¹⁹⁹. Con todo, el edificio más destacado de Villanueva de los Infantes es la iglesia, consagrada a Santa María la Mayor. Dicho templo fue construido con arreglo a convenciones estructurales prerrománicas (recientes trabajos estiman que a este momento correspondería la nave principal, en cuyo muro sur se aprecian tres pequeñas ventanas con arco de herradura y una cuarta en el costado norte)¹²⁰⁰ que resultaron alteradas en virtud de las transformaciones de las que fue objeto la fábrica templaria en época románica. A este momento correspondería la actual cabecera de planta cuadrangular cubierta con bóveda de cañón, así como la galería porticada que, adosada en el lado meridional, fue incorporada en época postmedieval al cuerpo del templo¹²⁰¹.

La estética derivada de la intervención postmedieval permaneció casi incólume hasta los inicios de la década de los años 90 de la pasada centuria, cuando la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes quedó sujeta a un detallado proceso de restauración que comprendió, en una prolija actuación acometida por la empresa Castilla Restauración a instancias de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Consejería de

¹¹⁹⁸ "... dicta domna Elo habebat y habere debebat in Villanova de Riuo Esgueua (...), cum hereditatibus, collaciis, terris, cultis et incultis, uines, pratis, aquis, montibus, fontibus, molendinis et forum locis, solaribus et cum domibus de Villanoua et cum iure quod in ecclesia eiusdem habebat (...)". Vid. LIZOAIN GARRIDO (1985), p. 267.

¹¹⁹⁹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 493 (ficha redactada por Nuño González).

¹²⁰⁰ *Idem*, p. 495; URREA FERNÁNDEZ (2003), p. 210 (*addenda al catálogo monumental*).

¹²⁰¹ En este momento, además de convertirse la referida galería porticada en nave subsidiaria del templo, se construyeron dos grandes arbotantes con el propósito de contrarrestar el empuje de la nave prerrománica y se abrió una tercera nave en el lateral septentrional de la fábrica templaria (poco después se realizaron la torre y la sacristía). Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 493 (ficha redactada por Nuño González).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, el descubrimiento y la restauración de un amplio programa pictórico encontrado en los paramentos y en la bóveda de la capilla mayor tras sucesivas capas de enlucido y, en el caso del paramento testero, detrás de un falso muro que “fue eliminado al realizar las obras de rehabilitación de la iglesia, quedando a la luz fragmentos de pintura que en su día formaban un altar” (il. 147)¹²⁰². De esta manera, de las acciones de piqueteado ejecutadas con la pretensión de garantizar el agarre de los sucesivos revocos (el último del que se tiene constancia se produjo en 1958) y de patologías diversas resulta el acusado deterioro de la obra pictórica (il. 148)¹²⁰³. La referida circunstancia sería responsable, en gran parte, de la vaguedad iconográfica del informe de restauración¹²⁰⁴, así como de la existencia de reseñas textuales que solo se refieren a un programa pictórico que reducen a lo más reconocible, es decir, a los pasajes alusivos a la *Anunciación* y a la *Santa Cena*¹²⁰⁵, olvidando el resto del extenso repertorio iconográfico representado (este hecho se une a la falta de rigor en la catalogación cronológica por parte de la bibliografía).

De este modo, y con arreglo a un orden de lectura afín al discurso iconográfico cristiano, la *Anunciación* (il. 149), situada en el paramento testero, presenta a sus dos protagonistas, el arcángel San Gabriel y la Virgen María, escoltando el vano central de igual modo que en las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora del término de Aldeaseca de la Frontera (il. 150), en el conjunto mural del templo de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, ils. 248-249] o en el mural de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 454]. Semejante disposición,

¹²⁰² “Informe técnico, valoración económica y tratamiento preventivo de las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Villanueva de los Infantes (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-138.

¹²⁰³ Los altos niveles de humedad que afectan a la cabecera del templo de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes condujeron a la ruina parcial del programa pictórico sito en el muro testero de la capilla mayor y en la bóveda de cañón que cubre dicho espacio sagrado, donde aún se reconocen algunos restos pictóricos imposibles de identificar (a pesar de la intervención, los efectos de la humedad por capilaridad no han sido erradicados, pues continúan perjudicando al espacio de la bóveda e, incluso, a la embocadura de la ventana abierta en el muro sur, con el desprendimiento parcial de lo allí representado).

¹²⁰⁴ “Iconográficamente es muy difícil la descripción de la obra, dado el mal estado de conservación en que se encuentran las pinturas hoy en día”. Vid. “Informe técnico, valoración económica y tratamiento preventivo de las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Villanueva de los Infantes (Valladolid)”, Caja VA-138, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León.

¹²⁰⁵ DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 173; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 495 (ficha redactada por Nuño González).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

habitual en un pasaje concerniente no solo a la historia de María sino también al origen de la vida humana de Jesucristo¹²⁰⁶, estimo que tendría como objeto integrar la luz que irradia a través del vano central en el programa pictórico, instituyéndola, por medio del simbólico reconocimiento de la misma, como una clara manifestación de la divinidad que asistiría a la transmisión de su mensaje por parte del arcángel¹²⁰⁷. De las consideraciones señaladas bien pudiera justificarse, en efecto, la localización de un episodio en el que la Virgen, nimbada y vestida con un manto azul, aparece, a la derecha del citado vano central, con sus dos manos juntas sobre el pecho en respuesta a la repentina irrupción del arcángel San Gabriel. Si bien su entrada en un ámbito del que el autor parece no dejó constancia alguna¹²⁰⁸ descentró a la Virgen de su concentrada lectura de las Sagradas Escrituras de la misma manera que en las demás *Anunciaciones* incluidas en este estudio¹²⁰⁹, el modo como este aspecto fue recogido presenta claras divergencias con como fue reproducido en otros ejemplos. En efecto, María, orientada hacia el vano central, tiene las Sagradas Escrituras sobre su regazo (**il. 151**), una postura que estimo contrasta con como fue representada en el conjunto mural del templo de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 81], en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 389] o en la *Anunciación* emplazada en la embocadura del lado izquierdo del vano de la capilla de la Magdalena del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 449]. En los ejemplos referidos, la Virgen María, levemente arrodillada ante un atril sobre el que se sitúa la Biblia, gira ligeramente su cuerpo ante la presencia del

¹²⁰⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 182.

¹²⁰⁷ Aunque el simbólico reconocimiento de la luz también se constata en las *Anunciaciones* antes apuntadas, la citada concepción también se observa en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz. En este caso, como bien anota GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 54, la ventana abierta en el costado meridional del semicilindro absidal se integró en el discurso iconográfico, “haciendo de su chorro de luz una manifestación de la divinidad adecuada al tema de la *Epifanía*”.

¹²⁰⁸ Con arreglo al Evangelio de San Lucas (Lc 1, 26-28), el anuncio del arcángel transcurrió en un interior. Ello se observa, especialmente, en la *Anunciación* de la iglesia de San Juan de Mojados, donde estimo que el autor pretendió recrear la habitación de la Virgen, debiendo, asimismo, también señalar el mural de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 248]. Tanto por el modo como la Virgen fue reproducida, con las dos manos juntas sobre su pecho, como por la ubicación de la escena sobre un fondo neutro, la *Anunciación* objeto de estudio recordaría a la recogida en las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 300].

¹²⁰⁹ Lejos de estar ocupadas en la realización de trabajos manuales (a saber, la extracción de agua de un pozo o el tejido), estas Vírgenes, como bien indica RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 188, meditarían “acerca de la Biblia, o más exactamente, según los Padres de la Iglesia, acerca de las predicciones de Isaías: *Ecce Virgo concipiet*, que la prepara para lo que oirá”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

referido arcángel San Gabriel¹²¹⁰. Por su parte, el arcángel San Gabriel, nimbado, alado y vestido con una túnica y un amplio manto blancos (**il. 152**), procede, desde su posición a la izquierda del vano central, a divulgar el mensaje divino contenido en la ondulante filacteria que sostiene con su mano izquierda, donde aún puede leerse la salutación angélica “AVE MARÍA” escrita, como bien anota Molina de la Torre, en “una letra gótica mayúscula muy ornamentada”¹²¹¹. Al mismo tiempo, con el dedo índice de su mano derecha apuntaría hacia la Virgen María como destinataria del mensaje.

De igual modo que la escena se sitúa sobre un fondo neutro que impide contextualizar el episodio, tampoco existe vestigio alguno de motivos iconográficos que de forma tradicional suelen enriquecer el citado pasaje. Me refiero, como no podría ser de otra manera, al jarrón de azucenas, un elemento que, a excepción de la *Anunciación* que integra el conjunto mural a día de hoy conservado en el Museo de Valladolid y proveniente de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel [cat. 10, il. 103], aparece en todas las escenas de análoga temática contenidas en el presente trabajo de investigación al constituirse en símbolo de pureza y de la virginidad de María. Asimismo, tampoco hay constancia de la paloma del Espíritu Santo, representada en la *Anunciación* de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 83] o en la *Anunciación* que escolta el vano central de la capilla de la Magdalena del citado monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 458] con el fin de acentuar el misterio de la Encarnación¹²¹².

El episodio de la *Anunciación* antecede en la iconografía cristiana a la *Última Cena*, un pasaje que también integra el conjunto mural objeto de estudio merced a su representación en el muro septentrional de la capilla mayor (**il. 153**)¹²¹³. A ella asisten, como es natural, los

¹²¹⁰ De la misma manera que la Virgen María de la *Anunciación* cuyo estudio me ocupa, la Virgen María que integra la *Anunciación* que escolta el vano central de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta tiene la misma posición, aun cuando en este caso el libro de las Sagradas Escrituras se sitúa en un atril de madera [cat. 44, il. 458].

¹²¹¹ MOLINA DE LA TORRE (2012, pp. 888-889). El autor, a diferencia de en las pinturas murales del templo de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 84] tan solo recoge la fórmula central de la salutación angélica.

¹²¹² RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 193.

¹²¹³ El hecho de que la *Santa Cena* fuera representada en el paramento septentrional de la capilla mayor estimo que no fue un acto fortuito, pudiendo deberse al mismo motivo que propició la asidua plasmación del referido motivo iconográfico en el muro septentrional de las fábricas templarias: a saber, la *Santa Cena* de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 258], la *Última Cena* de la iglesia de la Asunción de Nuestra

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

doce apóstoles ordenados en dos grupos respecto de la figura central de Cristo y precedidos por el abatido tablero de una mesa en la que todavía se aprecia el burdo diseño del mantel que la cubría¹²¹⁴. Por lo que a la figura de Cristo respecta, decir que de su dañada efigie aún se discierne parte de su cabeza nimbada, su atuendo conformado por una túnica roja y un ampuloso manto azul, así como el gesto que realiza con su mano izquierda (**il. 154**). Según parece, Cristo estaría haciendo ostensión de la Sagrada Forma (es símbolo de la institución eucarística), un rito del que son testigos los doce apóstoles que se congregaron en el citado ágape¹²¹⁵. De ellos, la figura sita inmediatamente a la izquierda de Cristo, a la derecha del espectador, habría de identificarse, a pesar de la extensa laguna pictórica que la arruina, con *San Juan Evangelista* aun cuando su erguida posición diferiría con respecto a aquella que le

Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 283], la *Santa Cena* de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 390] o la *Última Cena* de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Aylloncillo (Soria) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a) t, II, p. 365). En ambos casos, se elige el costado del lado del Evangelio como evidente contraposición a las representaciones infernales que solían emplazarse en el lado de la Epístola. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 223.

¹²¹⁴ La decoración del mantel a base de motivos cuadrangulares presenta notables analogías al diseño usado en el mantel de la *Santa Cena* de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 283] y de la iglesia de San Andrés Fuentearmegil [cat. 36, il. 390]. Asimismo, sobre el tablero de la mesa, apeado sobre sencillos caballetes, la *Última Cena* objeto de estudio presenta, de igual modo que la conservada en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 283] o que la *Santa Cena* destruida en la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426], exiguos restos de copas y de jarras (recipientes para contener vino), así como de panes en forma de roscones con el objeto de hacer presente ambas especies eucarísticas. También se representa, a la derecha, un plato repleto de peces, símbolo de Jesucristo desde los primeros tiempos del cristianismo. Mismos componentes también se aprecian en conjuntos murales de época tardogótica pertenecientes a otras áreas geográficas: a saber, la *Última Cena* del templo de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, la *Santa Cena* de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso y la *Santa Cena* del templo parroquial de Santa Olalla de La Loma. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185, 207 y 223; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 115, 166 y 261.

¹²¹⁵ La representación de Cristo haciendo ostensión de la Sagrada Forma con su mano izquierda no es un gesto exclusivo de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa, pues también se constata en la *Última Cena* de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 284], así como en la *Santa Cena* ubicada en el paramento septentrional de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, il. 321]. Dicho tipo iconográfico también se observa, aunque con alguna variante, pues muestra a Cristo con el cáliz, en la *Última Cena* de la iglesia de La Cuesta [cat. 24, il. 259]. Más allá de las pinturas murales contenidas en este estudio, convendría anotar que el gesto de la ostensión de la Sagrada Forma alcanzó una extraordinaria fortuna en la pintura gótica valenciana en sintonía con la importancia que a lo largo de los siglos XIII-XV tuvo la devoción eucarística en estas tierras, siendo ejemplo de ello la *Última Cena* de Joan Reixach conservada en el Museo Catedralicio de Segorbe (EXPOSICIÓN (2007), p. 80 (texto escrito por Gómez Frechina bajo el título “La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonio, influencias y protagonistas”) o la *Santa Cena* del retablo de la Eucaristía de la iglesia parroquial de Villahermosa de Río (Castellón) (EXPOSICIÓN (1999), pp. 150-151). Este gesto le permitiría a Cristo invitar a sus discípulos “a comer de ese pan y beber de ese cáliz como alimento que da vida”, siendo, a la vez, “la manera de significar la presencia continuada suya entre sus seguidores y la forma de expresar la unión de estos con él y, en consecuencia, con la divinidad”. Vid. *idem*, p. 145.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

suele mostrar recostado sobre el regazo de Jesús¹²¹⁶. A continuación, la escena presentaría, con arreglo a su tradicional posición en este pasaje y a sus rasgos faciales, a *San Pablo*¹²¹⁷, siendo el siguiente *San Bartolomé* a juzgar por el cuchillo que sujeta con su mano derecha (**ils. 155 y 156**)¹²¹⁸. El penúltimo de los apóstoles sitos en este lado de la mesa pudiera ser *San Mateo* a tenor de la bolsa que sostiene con su mano derecha y que haría referencia a su condición como recaudador de impuestos (**il. 157**)¹²¹⁹ (de las otras figuras, por el contrario, no existen componentes de juicio suficientes que permitan identificarlos). Por otro parte, a la derecha de Cristo, a la izquierda del espectador, se situaría *San Pedro*, del que tan solo se distingue parte de su barba y calvicie (**il. 158**)¹²²⁰ y, a continuación, tras un discípulo al que no se puede identificar, *Santiago el Mayor*, al que se reconoce por un sombrero ornado con la concha de peregrino (**il. 159**). La identidad de los dos miembros del colegio apostólico sitos en el extremo de la mesa pudiera concretarse gracias a los atributos con los que fueron representados: de los dos, el primero, distinguido con una especie de lanza o alabarda, sería,

¹²¹⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429. Aun no siendo tan frecuente, la erguida posición de *San Juan Evangelista* en las pinturas murales objeto de estudio también se aprecia en la *Santa Cena* del templo de Santa María la Real de Valberzoso. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 207; MAZARBEITIA VALLE (2001), pp. 114-115.

¹²¹⁷ La inclusión de *San Pablo* en un episodio del que no fue partícipe constata la pretensión por ensalzar el carácter simbólico de la *Última Cena*, como recuerdo de la institución de la Eucaristía llevada a cabo por parte de Jesús, frente a su carácter histórico. Semejante concepción se fue imponiendo a medida que avanzaba la Edad Media, existiendo ejemplos de ello en el siglo XII (AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 68-73), como en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de San Justo de Segovia, o en el siglo XIII, como en el conjunto mural conservado en la nave de dicha iglesia segoviana (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 252). Asimismo, la presencia de *San Pablo* también se constata en el siglo XIV, centuria a la que pertenecen, como anota Gutiérrez Baños, las pinturas murales del ángulo SO de la nave de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora (*idem*, p. 355, nota n.º 1293). Por último señalar que también existen ejemplos en el siglo XV. Al respecto, BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185, 207 y 223 apunta los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, de San Juan Bautista de Valberzoso y de Santa Olalla de La Loma. Por contra, MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 114-115, 164-165 y 260-261 no se hace eco de dicha figura.

¹²¹⁸ El hecho de que *San Bartolomé* fuera despellejado explicaría un atributo con el que el santo apóstol fue caracterizado en las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 35].

¹²¹⁹ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 371.

¹²²⁰ Sería el único componente que ayudaría a identificar una efigie de la que no existe vestigio alguno de las llaves con las que, por el contrario, sí que aparece en la *Santa Cena* de la iglesia parroquial de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 396] o en la *Última Cena* de las desaparecidas pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425 y 426].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

a mi juicio, *Santo Tomás*, mientras que el segundo, quien con la mano derecha sostiene una copa y con la izquierda lo que parece ser un hacha, pudiera ser *San Judas Tadeo* (il. 160).

De la detallada contemplación del pasaje se aprecia el divergente tratamiento otorgado a la figura del extremo derecho (desde el punto del espectador) de la mesa. Dicha efigie, sita en el lado contrario del supuesto *Judas Tadeo*, no solo presenta rasgos faciales próximos a lo caricaturesco sino también, dejando al margen a la figura de *San Juan Evangelista*, una estatura menor que la del resto de seguidores de Cristo. Mediante estos recursos pictóricos, en particular, este último, que propició la alteración de un sistema compositivo sustentado en la uniforme isocefalia, el autor, a mi parecer, quiso diferenciar la mencionada figura con el propósito de personificar en ella la traición y el inadecuado proceder de *Judas Iscariote*. De ser correcta dicha interpretación, el artista no despojó a *Judas* del nimbo que alude a su condición de santidad¹²²¹, localizándolo en el extremo de la mesa mediante un gesto que no consigo discernir (il. 161)¹²²². En este sentido, señalar que los restos pictóricos conservados sugieren que el supuesto *Judas Iscariote* no alcanzaría con ninguno de sus brazos, como si lo hace en la *Santa Cena* más moderna del templo de la Vera Cruz de Segovia, el pescado que suele atestiguar su traición¹²²³.

¹²²¹ La referida circunstancia se aprecia también en la *Santa Cena* de las citadas pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 290], en la *Última Cena* de la iglesia parroquial de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, donde *Judas* lleva un nimbo con sus inscripciones, y en la *Santa Cena* de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185 y 207; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 116 y 166). Por el contrario, la *Última Cena* más moderna localizada en la iglesia de la Vera Cruz de Segovia presenta a *Judas* sin nimbo [cat. 30, il. 325], una particularidad que también se observa en la iglesia de Santa Olalla de la Loma. Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 261.

¹²²² La efigie de *Judas Iscariote* se localizaría en el extremo de la mesa en lugar de disponerse por delante de la misma como fue habitual en época medieval: a saber, la *Santa Cena* de las pinturas murales de San Martín de Gaceo (Álava), datadas en la primera mitad del siglo XIV (PORTILLA VITORIA (1982), pp. 182-245 (ficha redactada por Steppe); SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 21-65), la *Última Cena* de la pintura sobre tabla del templo de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza (Segovia), de ca. 1330-ca. 1350 [cat. 41, il. 427], o la *Santa Cena* del conjunto mural del cenobio cisterciense de Santa María y de San Vicente el Real de Segovia (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 239-243; 267-268). Semejante posición también se constata en obras pictóricas del siglo XV. Entre ellas, en las desaparecidas pinturas murales de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]. Por otra parte, *Judas Iscariote* también aparece en el extremo de la mesa en las *Santas Cenas* de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá y de Santa Olalla de La Loma. Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 165-166 y 261.

¹²²³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 430. Asimismo, en los citados conjuntos murales de Santa Olalla de La Loma y de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá se le representaría agarrando una cesta llena de pescado. Según BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185-186 este atributo pudiera derivar de lo que se dice en

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

La referencia a dos de los pasajes más importantes del ciclo de la infancia y de la pasión de Cristo permitiría a todo el que entrara al templo acercarse a dos hechos transversales de la iconografía cristiana. En dicho proceso, el espectador también tendría la posibilidad de observar, en los paramentos que definen la capilla mayor, otros motivos iconográficos que son necesarios considerar. En el mismo paramento que ocupa la ya citada *Anunciación*, esto es, en el paramento testero, se advierte una escena cuya identificación no resulta fácilmente discernible a consecuencia de la pérdida de materia pictórica y de las incógnitas en torno al tema recogido. Esta escena, sita a la izquierda del vano central, por debajo del arcángel San Gabriel de la *Anunciación*, la integran la Virgen María (la mitad de su efigie esta arruinada) quien, nimbada y vestida con un amplio manto azul tapizado de lo que parecen ser estrellas, sujeta al Niño Jesús en su regazo mientras este alcanza con su mano izquierda lo que, a mi juicio, parece ser una media luna, y una segunda figura también caracterizada con nimbo y representada en absorta contemplación del grupo sagrado (il. 162). De esta efigie pudiera señalarse, merced a las rasgos de su atuendo blanco y a sus particularidades fisonómicas, materializadas principalmente en su cabeza tonsurada, su posible filiación con un monje cisterciense, acaso, *San Bernardo de Clairvaux*, al refrendar el nimbo su estatus de santidad (considerado como el auténtico maestro espiritual de la orden, *San Bernardo de Clairvaux* fue decisivo tanto en su prosperidad como en su expansión). La inclusión del mismo en el programa pictórico cuyo estudio me ocupa no resultaría tan extraña, pues la primigenia pertenencia de Villanueva de los Infantes al cenobio cisterciense de las Huelgas Reales de Burgos pudo animar a ello. La estrecha relación que se establece entre la Virgen María y el hipotético *San Bernardo de Clairvaux* resulta, aun siendo similar a la que se da en el pasaje de la *Lactatio de San Bernardo*, esencial, como también lo son los atributos con los que el presunto *San Bernardo* ha sido plasmado, a la hora de identificar la casi arruinada escena con el momento en el que se produce la *Aparición de la Virgen María a San Bernardo con las Arma Christi*. En efecto y, lejos de aparecer con arreglo a su iconografía tradicional, aquella por la que se le suele representar con el báculo abacial, la mitra sita en el pavimento

algunos autos sacramentales, en los que se indica “que todos los apóstoles recibieron su ración en la cena, salvo Judas, a quien Jesús le ordenó ir a buscar peces”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

simbolizando las dignidades episcopales rechazadas e, incluso un libro¹²²⁴, al aparente *San Bernardo* se le muestra con una lanza de la que cuelga lo que parece ser una calabaza de peregrino, una manera sintética de referir al episodio al que considero alude la escena: se evocaría la Pasión de Cristo mediante la sola presencia de la lanza, obviando cualquiera de los otros instrumentos de martirio¹²²⁵. De ser cierta la citada interpretación, sus orígenes se localizarían en el fragmento del Sermón XLIII del Cantar de los Cantares¹²²⁶. La escena cuyo estudio me ocupa presentaría dicho pasaje, a tenor de la tardogótica cronología de las pinturas murales, en una fecha temprana con arreglo a la tardía definición e institución de su esquema compositivo, aquel que, bajo la pretensión de representar a *San Bernardo* en actitud de “rechazar los honores del mundo (las mitras episcopales y abacial, báculos) para abrazar otros menos terrenales”¹²²⁷, se ejemplificaría en la lámina 16 de la *Vita et miracula Divi Bernardi Claravalensis Abatis* ilustrada por Antonio Tempesta en 1587 (il. 163)¹²²⁸. Si bien extraña, su precoz representación explicaría el evidente distanciamiento de la escena con respecto al esquema compositivo que se impuso en el siglo XVI, el cual, habitualmente repetido en conjuntos pictóricos desde ese momento, mostraría a *San Bernardo* arrodillado en el centro de la composición y portando la cruz como signo de redención asistiendo a la milagrosa visión de la Virgen y su Hijo. En el espacio inferior se depositan báculos y mitras con el fin de aludir a la renuncia del santo a la dignidad episcopal y diversos instrumentos de la Pasión. Para terminar con esta escena cabe señalar la ausencia de elementos de juicio suficientes que permitan distinguir la naturaleza de lo representado en la parte inferior.

La imprecisa y ambigua identificación de algunos de los elementos que conforman la escena previa se hace extensible al tema que, dispuesto sobre el vano central del paramento

¹²²⁴ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 217.

¹²²⁵ Según Réau, en ocasiones suele representarse con los instrumentos de la Pasión “que aprieta contra su corazón, porque decía que se había tejido un ramo con los sufrimientos de Cristo”. Vid. *ibidem*.

¹²²⁶ Teniendo en consideración el verso 1, 13 (“Bolsita de mirra es mi amor para mí, que reposa entre mis pechos”), San Bernardo invitaba a llevar siempre sobre el pecho el saco de mirra en recuerdo de todos los sufrimientos padecidos por Cristo en favor del género humano. En la transposición figurada del tema, el saco de mirra se transforma en las *Arma Christi* al ser más comprensibles para los fieles. (Todo ello según la documentación facilitada por el padre don Antonio García Flores del monasterio cisterciense de Santa María Huerta).

¹²²⁷ RODRÍGUEZ CRIADO/LIMIA GARDÓN (1992), p. 985.

¹²²⁸ *Idem*, p. 984.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

testero, presenta semejanzas iconográficas y compositivas con el motivo de la *Virgen de la Misericordia*, del que, no obstante, se aleja, en su desarrollo formal y conceptual. En efecto, y en concordancia con el tema mencionado, una figura femenina, que funciona como eje de simetría de la composición, extiende sus dos brazos (una amplia laguna pictórica impide contemplar su brazo izquierdo) en dirección a los dos grupos humanos localizados a ambos lados de su efigie (**il. 164**). Sendos grupos, compuestos por figuras terrenas a tenor de sus rasgos fisonómicos y de la vestimenta que las caracteriza¹²²⁹, no se acomodan, sin embargo, al sistema compositivo de la *Virgen de la Misericordia*, pues los gestos y las actitudes de los personajes que los conforman se apartan del suplicante proceder de aquellos orantes que requieren la protección de la Virgen. Por otra parte, la figura femenina sita en el centro de la escena se aleja de la modalidad habitual de *Virgen de la Misericordia*, aquella que, como la representada en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 398], resguardaría a sus protegidos bajo su amplio manto. De esta manera, el patrón compositivo pudiera también recordar a aquellas composiciones pictóricas protagonizadas por la efigie de un *Cristo en majestad*, pero en ningún caso cabe esta propuesta puesto que la figura central es una mujer.

El extenso programa iconográfico representado en los paramentos de la capilla mayor se completó con la simétrica representación de dos Salvajes en la embocadura del vano que fuera horadado en el muro meridional de la capilla mayor (**il. 166**). Apenas conservado el de la izquierda y parcialmente arruinado el de la derecha (a raíz de los desprendimientos de superficie pictórica), ambos Salvajes responden a la variante iconográfica habitual, aquella que les distingue como dos hombres con su cuerpo oculto y tapado tras un compacto vello y con una clava en una de sus manos¹²³⁰. De peyorativa connotación durante el siglo XIV y gran parte del siglo XV, pues la mentalidad religiosa de la época les relacionó con el vicio,

¹²²⁹ Mientras que del grupo humano situado a la izquierda de la figura central (derecha del espectador) tan solo se conserva un componente, del situado a su derecha se preservan tres, entre ellos, un eclesiástico tocado con lo que parece ser una mitra (**il. 165**).

¹²³⁰ Si bien el origen de los hombres salvajes se remonta a la tradición literaria de las “razas monstruosas” (éstas tuvieron una destacada importancia en el mundo griego, allí donde las aberrantes formas humanas eran deportadas a tierras lejanas), fueron las narraciones caballerescas, con las legendarias aventuras de sus héroes y sus luchas con gigantes, las que permitieron la proliferación de su representación a partir del siglo XIV y, con una mayor fortuna, a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Vid. AZCÁRATE (1948), pp. 81-82; SÁNCHEZ AMORES (1987), p. 66.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la lujuria e incluso, con la brutalidad (sirvió como contraposición al prototipo de conducta social), los Salvajes de la iglesia de Santa María de Villanueva de los Infantes representan una concepción divergente, fundamentada en el notable cansancio que el hombre medieval comenzó a sentir, en el transcurso del siglo XV, hacia las ligaduras y ataduras sociales¹²³¹, en su imperiosa necesidad de retornar al estado natural y primigenio, al tiempo que en una concepción religiosa que no solo reconoció al Salvaje como personificación del estado ideal sino que también lo distinguió como el hombre natural (conllevaba la vuelta al estado de inocencia, de libertad y de beatitud del hombre antes de la caída)¹²³². Fue este momento, el cambio de concepción hacia el hombre Salvaje, el que alentó la revalorización del mismo, traduciéndose en su transformación en vigilante y en custodio de lo más noble y de los más nobles, apareciendo como tenantes de emblemas, escoltando las entradas a los edificios más representativos, como la del colegio de San Gregorio de Valladolid¹²³³, y evitando, como en el conjunto mural objeto de estudio, la intromisión de cualquier componente mundano en el ámbito sagrado¹²³⁴.

Al margen del programa iconográfico ya descrito, existen vestigios pictóricos de difícil identificación, debido a la ausencia de elementos de juicio suficientes, bajo la Virgen María del tema de la *Anunciación* y en la bóveda de cañón que cubre la capilla mayor del templo.

Según advertí en líneas precedentes, apenas existen referencias bibliográficas acerca de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa y, las que existen, realizan un análisis un tanto incompleto del programa iconográfico representado y una equívoca acotación cronológica del mismo¹²³⁵ que no se ajusta a los rasgos estilísticos reunidos (estos son los únicos que se

¹²³¹ Ello permitió el surgimiento del *primitivismo*, corriente filosófica que abogaba porque el hombre era bueno por naturaleza y que había caído en el pecado conducido por la sociedad y por las fuerzas externas que influían a esa sociedad. Vid. *idem*, p. 68.

¹²³² *Idem*, p. 69.

¹²³³ AZCÁRATE (1948), pp. 81-82.

¹²³⁴ La iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes no es el único recinto religioso en el que aparecen los Salvajes, siendo un tema muy representado en la carpintería burgalesa como bien estudiara CONCEJO DÍEZ (1999), pp. 88-89. Entre los ejemplos, la citada autora señala los Salvajes representados en armaduras de las iglesias parroquiales de Los Balbases y de Sinovas.

¹²³⁵ Mientras que en DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 173 se indica que "...en su interior [del ábside] pinturas de finales del siglo XII o inicios del siglo XIII", en CUBERO GARROTE (2006), p. 611 se dice que "se han descubierto pinturas prerrománicas en el ábside...".

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

pueden estimar ante la ausencia de elementos arqueológicos de referencia)¹²³⁶. De los restos de la inscripción incluidos en la ondulante filacteria pudiera acreditarse su correspondencia a la modalidad epigráfica de la letra gótica mayúscula¹²³⁷, escritura de dilatada fortuna cuya presencia en el conjunto mural de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes pudiera fundamentarse en la retardataria concepción de un programa iconográfico que, sin embargo, lo constituyen propuestas estilísticas que lo emplazarían en el siglo XV. En efecto, las pinturas murales a estudiar evidencian un cierto poso arcaizante perceptible en la preeminencia del dibujo y de la línea en la construcción de las efigies y los objetos, en la rigidez corpórea y gestual que caracteriza a cada una de las figuras (en especial, los doce apóstoles, cuyas efigies apenas interactúan como en otros casos) o en la neutra concepción del fondo sobre el que se recortan las efigies (este tratamiento se traduce en la inexistencia de referencias especiales y en la sensación de que las distintas escenas y las figuras flotan en un especie de espacio metafísico). También resulta arcaizante el modo de representar la mesa con el tablero abatido, vestido por un mantel de cuadros, sobre el cual, el autor recrea el ágape en una combinación de vistas cenitales y de perfil¹²³⁸. A los citados caracteres, no obstante, se anteponen otros más modernos, como el empleo de gradaciones cromáticas a la hora de confeccionar los pliegues de la túnica y del manto del arcángel San Gabriel, donde el autor recurre a efectos de sombreado para sugerir una cierta sensación de profundidad. Dicho recurso aleja al repertorio pictórico objeto de interés de la dibujística concepción que caracteriza a conjuntos murales pertenecientes al estilo románico y, en especial, al llamado

Además de estas referencias, en GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 495 (ficha redactada por Nuño González) se señala que se “conservan algunos restos de pinturas murales, con representaciones de la *Anunciación* y la *Última Cena*, fechables hacia el año 1500”.

¹²³⁶ El acusado deterioro de la escena sita por encima del vano abierto en el testero de la capilla mayor impide extraer conclusiones válidas acerca de las vestimentas de los personajes que fueron representados. Este sería el único componente arqueológico a considerar ante la ausencia, por ejemplo, de emblemas heráldicos.

¹²³⁷ La letra gótica mayúscula comenzó a desarrollarse a finales del siglo XII, imponiéndose a principios del siglo XIII. En Castilla permaneció vigente hasta finales del siglo XIV e, incluso, con carácter retardatario, en el siglo XV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 64.

¹²³⁸ Semejante rasgo compositivo se ve en ejemplos del siglo XIII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Justo de Segovia, del siglo XIV, como en las pinturas murales conservadas en la nave de la citada iglesia segoviana o en los restos preservados en la galería porticada de San Martín de Arévalo (Ávila) y, en especial, en el siglo XV. Al respecto, los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, San Juan Bautista de Valberzoso y Santa Olalla de La Loma, todos ellos en el entorno de Aguilar de Campoo (Palencia).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

estilo gótico lineal, acercándolo a propuestas estilísticas vinculadas al gótico tardío tal y como recoge el informe técnico de la actuación¹²³⁹. La retrógrada concepción evocada por el tipo epigráfico usado y por las propuestas estilísticas existentes imposibilitan posponer la ejecución del mural a fines del siglo XV¹²⁴⁰, al tiempo que animan a considerarlo como una obra ejecutada a mediados de la referida centuria, en paralelo a la institución de postulados estilísticos internacionales de escasa resonancia (a no ser por la refinada postura del citado arcángel San Gabriel) en una obra pictórica de concepción retardataria, afectada, acaso, por el exiguo virtuosismo del autor o por su situación en un ámbito aislado al que apenas llegan las novedades estilísticas.

¹²³⁹ “Informe técnico, valoración económica y tratamiento preventivo de las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Villanueva de los Infantes (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-138,

¹²⁴⁰ Mucho menos la catalogación temporal que GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 495 (ficha redactada por Nuño González) propuso para la *Anunciación* y la *Última Cena* (“en torno a 1500”).

15.- VILLARMENTERO DE ESGUEVA.
Pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** A 15 kilómetros al noreste de Valladolid, se enclava en la comarca del Valle del Esgueva.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 167-175).

- **Localización:** Serán de interés los conjuntos murales ubicados en el muro meridional del tramo primero de la nave principal del templo, en el flanco sureste del soporte frontero sito entre los tramos primero y segundo en que se estructura la iglesia, así como en el flanco sur del soporte dispuesto entre los tramos segundo y tercero, hacia los pies del edificio.

- **Temas:** A los dos *San Cristóbal* ubicados tanto en el muro meridional del tramo primero de la nave principal de la iglesia como en el flanco sureste del soporte frontero situado entre los tramos primero y segundo en que se estructura la iglesia, habría que añadir una mutilada *Santa Catalina de Alejandría* en el flanco sur del soporte sito hacia los pies del edificio.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo en el año 1996.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** En el mismo año 1996 se efectuaron labores de consolidación de los dos *San Cristóbal*, no habiendo constancia de tal proceso en la efigie de *Santa Catalina de Alejandría*.

- **Técnica:** En la memoria de la intervención se menciona que el *San Cristóbal* ubicado en el muro meridional fue ejecutado con la técnica “del temple seco”, mientras que el situado en pilar fue realizado “al óleo sobre base de albayalde”.

- **Estilo:** Mientras que el gran *San Cristóbal* situado en el paramento meridional estimo que fue realizado con arreglo a postulados estilísticos internacionales, el segundo *San Cristóbal* y *Santa Catalina* denotarían su pertenencia a la corriente hispanoflamenca.

- **Cronología:** Mientras que el *San Cristóbal* ubicado en el paramento meridional, estimo que fue ejecutado hacia mediados del siglo XV, la segunda efigie del referido santo y *Santa Catalina de Alejandría* pienso que lo fueron a fines de la citada centuria.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Aunque consolidadas, los dos *San Cristóbal*, al igual que *Santa Catalina de Alejandría*, presentan notables pérdidas de película pictórica que requieren ser reintegradas en el marco de una restauración.

- **Bibliografía:** URREA FERNÁNDEZ (2003), p. 211 (*addenda al catálogo monumental*); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 333; CUBERO GARROTE (2006), p. 617.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El municipio de Villarmentero de Esgueva, sufragáneo de la circunscripción eclesiástica palentina en la Edad Media y actualmente adscrito a la diócesis vallisoletana, tiene como edificio más importante la iglesia de Santa Juliana. El templo, enclavado sobre una pequeña elevación desde la que domina el término por su extremo septentrional, fue levantado en el siglo XIII con arreglo a convenciones constructivas mudéjares cristalizadas en un edificio de compleja comprensión dada su alterada estructura. De las dos naves en que se articula la fábrica templaria merced a dos gruesos pilares esquinados de ladrillo, la más meridional o principal, según la información obtenida de las excavaciones arqueológicas recientemente practicadas en el terreno, estuvo en origen rematada por un ábside semicircular del que solo se conservan sus cimientos dada su desaparición y posterior tabicado del testero¹²⁴¹. Dicha solución, sobre la que no hay certeza alguna de las causas que pudieron propiciarla, difiere, sin embargo, con la adoptada en la nave septentrional o lateral, donde se conserva, aunque convertido en sacristía del edificio, su remate absidal embutido en un muro exterior recto.

La primitiva fábrica templaria resultó alterada en virtud de las modificaciones de las que fue objeto el edificio en época moderna. Fue en este momento, en fecha indefinida, cuando se acometió la conversión del ábside que remata la nave septentrional o colateral del templo en sacristía mediante la construcción de un paramento que lo aisló del resto del templo. Fue también en esta época cuando se acometió la realización de la espadaña que a día de hoy permanece sobre el hastial occidental a consecuencia de la ruina de la torre campanario en origen adosada al lado meridional (todavía se conserva parte de su lienzo occidental)¹²⁴², así como el total enjalbegado de los paramentos internos y la reedificación, ya en el siglo XIX (1832), de la fachada¹²⁴³. Las referidas actuaciones reformistas efectuadas a lo largo de las centurias sucesivas dieron como resultado una imagen que permaneció casi intacta

¹²⁴¹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), pp. 499-501 (ficha redactada por Martínez Tejera). GONZÁLEZ TEJERINA (1935-1936), p. 76 ya planteaba la posibilidad de que la nave principal pudiera haber estado, en origen, rematada por un ábside semicircular, al tiempo que abogaba por una excavación a fin de “comprobar si ciertos sillares hincados en tierra que allí se rastrean, pertenecen a cimientos de la capilla mayor sospechada”.

¹²⁴² GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 499 (ficha redactada por Martínez Tejera).

¹²⁴³ A las reformas acometidas en el año 1832, le siguieron otras en el año 1836 a juzgar por la inscripción que podía leerse en el arco triunfal: “AÑO 1886 LO IZO P.C.”. Vid. DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 176.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

hasta mediados de la década de los 90 de la pasada centuria (1996), cuando, con ocasión de los trabajos ordinarios de acondicionamiento de la iglesia, concentrados, principalmente, en la urgente reforma de las dañadas cubiertas del edificio, se encontró un extenso programa pictórico formado por distintas pinturas murales distribuidas por varios puntos de la fábrica templaria: en el arranque meridional del arco de acceso a la capilla mayor, en el paramento meridional del tramo primero de la nave sur de la iglesia¹²⁴⁴, en el flanco sureste del soporte frontero ubicado entre los tramos primero y segundo en que se articula la iglesia, así como en el flanco sur del soporte ubicado a los pies del edificio.

De entre el amplio conjunto pictórico entonces hallado, los técnicos, que procedieron a la inmediata paralización del proceso de desencalado con el fin de proteger la integridad de posibles nuevos descubrimientos pictóricos¹²⁴⁵, repararon en la presencia de dos colosales efigies de *San Cristóbal* tanto en el muro meridional del tramo primero de la nave principal de la iglesia como en el también citado flanco sureste del pilar frontero dispuesto entre los tramos primero y segundo en que se estructura esta iglesia de Santa Juliana. El hallazgo de ambas efigies desembocó, en efecto, en la inmediata y urgente verificación de su estado de conservación por parte de técnicos competentes, así como en la decisión de estos últimos,

¹²⁴⁴ Entre los restos pictóricos hallados, Gutiérrez Baños, que visitó la iglesia al poco tiempo de efectuarse su descubrimiento, reparó, en el arranque meridional del arco de acceso a la capilla mayor, en una “figura tocando un cuerno por debajo de una banda de dobles cintas plegadas y, de diseño heráldico, un castillo de oro aclarado de gules”, mientras que en el muro meridional reconoció, en un estrato pictórico inferior a una enorme representación de un *San Cristóbal*, “una banda de cintas plegadas de disposición vertical”. Amén de estos vestigios pictóricos, que Gutiérrez Baños fechó en la primera mitad del siglo XIV, el autor también reparó, aunque su hallazgo debió de producirse en 1993 a tenor de lo recogido en la obra dirigida y coordinada por CUBERO GARROTE (2006), p. 617, en un dañado programa pictórico en la bóveda de cuarto de esfera del ábside de la nave secundaria. En ella, el autor logró discernir a la *Virgen María con el Niño* escoltada por varias escenas de la Infancia de Cristo: la *Adoración de los Reyes Magos*, el *Anuncio de los pastores* y la *Matanza de los Inocentes*. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 333-334 y 375-376.

¹²⁴⁵ En sintonía con lo señalado en el “Anteproyecto para la rehabilitación de la iglesia de Villarmentero de Esgueva, Valladolid”, redactado por Fernando Cobos en octubre de 2013, la iglesia de Santa Juliana quedó sujeta en el año 2010 a una intervención de urgencia en la que se produjo el descubrimiento de más restos pictóricos en el arco de acceso a la capilla mayor. Entre ellos, y amén de la decoración de cintas plegadas que se distingue en la rosca externa del arco triunfal o del ornato mediante roleos conservado en el intradós del mismo, aún se aprecia, en la enjuta derecha, a Adán y Eva siendo tentados por el pecado personificado en una serpiente enroscada en el árbol de la vida y, en la enjuta izquierda, los vestigios de un animal del que no se conservan más que sus pezuñas delanteras. Las referidas pinturas, a expensas de quedar sujetas a una prolija restauración y a un estudio que lo certifique, estimo que habría que relacionarlas con los restos que Gutiérrez Baños identificara en el arranque sur del arco triunfal, debiendo, por ello, encuadrarlas en la primera mitad del siglo XIV.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en virtud de lo observado, de acometer un plan de intervención conforme a las patologías detectadas. El tratamiento entonces propuesto, ejecutado por parte de la empresa Arco, arte y conservación S.L. en 1996, incluyó la erradicación del revoco de las zonas circundantes de ambas figuras a fin de acotar la extensión de las mismas, el fijado y protección de la superficie pictórica, la limpieza superficial de dicha película y, por último, una protección final en la que no se incluyó, sin embargo, “una partida de reintegración por entender que las pinturas se leen con absoluta claridad a pesar de las faltas; manteniendo de este modo el testimonio de los avatares de las pinturas”¹²⁴⁶.

La citada decisión, la de no acometer la reintegración de lagunas pictóricas causadas por el desprendimiento de la superficie pictórica o por el piqueteado ejecutado para garantizar el adecuado agarre de enlucidos posteriores, se hace especialmente palpable en la enorme efigie de *San Cristóbal* representada en el muro meridional del tramo primero de la nave principal (**il. 167**). Esta circunstancia, si bien no supone lastre alguno en la identificación y comprensión del tema representado, sí condiciona, por el contrario, y de igual forma que la completa ruina de la parte inferior de la señalada composición pictórica, la adecuada lectura e interpretación de un conjunto mural en el que el referido *San Cristóbal* considero que fue concebido con arreglo al tipo iconográfico habitual. En efecto, y aunque la disposición de su efigie y la del Niño Jesús difiere con respecto a la vista en otros ejemplos contenidos en el presente estudio (**il. 168**)¹²⁴⁷, el nimbado y colosal *San Cristóbal* parece que iría vestido, a tenor de los restos pictóricos conservados, con un manto rojo y una túnica blanca de la que apenas se conserva vestigio alguno. Con su mano izquierda sostiene un enorme bastón que, rematado por la copa de un árbol¹²⁴⁸, le sirve de ayuda al santo para equilibrar su efigie

¹²⁴⁶ En el titulado “Informe del estado de conservación de los bienes muebles de la iglesia de Vilarmentero de Esgueva, Valladolid”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-230 se indica que el *San Cristóbal* representado en el paramento meridional padecía problemas de levantamientos y de humedades, mientras que el dispuesto en el soporte mostraba, en general, un buen estado de conservación.

¹²⁴⁷ Me refiero al hecho de que, por norma general, las efigies de *San Cristóbal* aparecen con el Niño Jesús sobre su hombro izquierdo y apoyadas en una vara o bastón sujeto con su mano derecha.

¹²⁴⁸ El hecho de que *San Cristóbal* apoe su colosal efigie sobre un bastón con forma de tronco de árbol resulta característico de la iconografía del referido santo tal y como se observa en composiciones del siglo XIV y del siglo XV. Mientras que a la primera centuria corresponderían la tabla del templo de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, el mural del paramento occidental del brazo sur del crucero de la

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

ante la pesada carga que supondría el Niño Jesús sito sobre su hombro derecho (**il. 169**)¹²⁴⁹, a la vez que a vadear el río que, a buen seguro, se reproduciría en el fragmento de película pictórica inferior perdido con ocasión del proceso de desencalado.

La presencia de dicho riachuelo, por contra, sí que se constata, mediante un pez del que todavía se distingue su silueta, bajo los pies del gran *San Cristóbal* que fuera representado en el flanco sureste del soporte sito entre los tramos primero y segundo en que se articula el templo (**ils. 170-171**)¹²⁵⁰. De su efigie, también concebida con arreglo al tipo iconográfico tradicional y localizada sobre un fondo en el que todavía se discernen ciertas referencias arquitectónicas entre las que aún se aprecia un puente con una torre y lo que parece ser una ciudad amurallada (**ils. 172-173**)¹²⁵¹, no hay constancia, como considero que tampoco la hay en la otra figura del *San Cristóbal* (al menos, hasta que la restauración de la obra lo contradiga), que fuera representada junto a algún motivo iconográfico secundario (a saber, el ermitaño o la sirena presentes, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de San

catedral vieja de Salamanca, de ca. 1320-ca. 1330, el mural de la iglesia de San Marcos de Salamanca, de fines del siglo XIV, o el conjunto mural del paramento meridional del templo de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de fines del siglo XIV [cat. 1, il. 4] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97, 184-186, 222-223 y 244-245), al siglo XV pertenecerían: los *San Cristóbal* situados en el paramento meridional de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490 (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309) [cat. 1, il. 6], en la segunda estratigrafía pictórica realizada en el paramento septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 200], así como en las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 261].

¹²⁴⁹ El Niño Jesús bendice con su mano derecha y sostiene un orbe con la izquierda de la misma manera que en los *San Cristóbal* de las iglesias de Santa María del Mercado de León, de San Marcos de Salamanca, así como de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar.

¹²⁵⁰ El hecho de que *San Cristóbal* sea asiduamente representado vadeando un río justificaría la presencia de peces o anguilas enroscándose en torno a las piernas del santo. Este motivo iconográfico, también observable bajo la efigie de *San Cristóbal* del templo de Santa María la Real de Nieva (Segovia) o en el maltrecho mural que, protagonizado por dicho santo y proveniente del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora), se encuentra a día de hoy en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de dicha localidad (mediados del siglo XIV) (GUTIÉRREZ BAÑOS, t. II, pp. 244 y 304), se contempla, asimismo, en el ya citado conjunto mural de *San Cristóbal* de la iglesia de San Cebrián de Mudá (MANZARBEITIA VALLE (2010), p. 299), así como en la tabla protagonizada por dicho santo dispuesta en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Torres de Medina (Burgos), 1414-1418. Vid. BARRÓN GARCÍA (2008), pp. 37-38.

¹²⁵¹ Con arreglo a una disposición distinta, la nimbada efigie de *San Cristóbal*, ataviada con una túnica roja ajustada a la cintura con un cinturón y un amplio manto (ambas prendas están ribeteadas mediante bordes de tonalidad dorada), sostiene, con su mano derecha, un bastón que, acaso, rematado en una copa de árbol o de palmera (así lo sugieren los nudos que aparecen en la vara), le permite no perder el equilibrio ante la pesada carga que supondría el Niño Jesús dispuesto sobre su hombro izquierdo. Este, ataviado con una túnica dorada y decorada con bordados y con un manto azulado, parece que bendeciría a los presentes con su mano derecha, a la vez que sujetaría un pequeño orbe con la izquierda. La citada vara le serviría también para cruzar el río que aún se intuye bajo sus pies.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Cristóbal de La Cuesta)¹²⁵² que sirviera de suplemento al sentido usualmente asignado por una devoción popular que solía invocar al ya referido santo para evitar la muerte súbita y prevenir posibles problemas en los peligrosos caminos de entonces. Fueron precisamente, a mi parecer, las exigencias locativas derivadas de los requerimientos devocionales señalados y concretadas en la usual representación de colosales efigies del señalado santo en lugares fácilmente discernibles desde los accesos principales de los templos factores que considero pudieron influir, más allá del profundo arraigo devocional que estimo pudiera existir, en la singular presencia de dos efigies de *San Cristóbal* en la referida iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva. De ser cierta esta interpretación, y a tenor de la mayor audacia estilística que se deduce del *San Cristóbal* representado en el pilar, bien pudiera señalarse que este último, acaso, pudo ser realizado para reemplazar devocional y piadosamente al anterior, dada la compleja contemplación del *San Cristóbal* ubicado en el muro meridional del templo, pues para su completa asimilación requería ingresar totalmente en el interior del edificio e, incluso, interrumpir los oficios litúrgicos.

Amén de la particular representación de los dos *San Cristóbal* analizados, el proceso de desencalado emprendido en 1996 también supuso el hallazgo, en el flanco meridional del pilar sito a los pies del edificio, de una mutilada efigie de *Santa Catalina de Alejandría* (**il. 174**). Conservada únicamente la mitad superior de una figura estropeada a resultas de los perniciosos efectos ocasionados por el piqueteado de la película pictórica, *Santa Catalina*, nimbada, coronada y representada con su larga melena rubia suelta en alusión a su virginal condición, está ataviada, como princesa real de Alejandría, con una camisa de lienzo fino y un brial confeccionado sin mangas (aún se distingue un collar compuesto por una sarta de perlas al cuello), al mismo tiempo que caracterizada con los que fueron los instrumentos de su martirio: por una parte, la rueda de carro con cuchillas que porta con su mano izquierda (**il. 175**) y, por otra, la espada con la que fue decapitada que sujeta con su mano derecha¹²⁵³.

¹²⁵² Me refiero tanto al eremita con el farol, que simbolizaría la luz de la buena doctrina y la fe que le guió, como a la sirena, que aludiría al peligro de muerte que el pecado de la lujuria representaba para cualquier peregrino. Estos dos motivos iconográficos pueden contemplarse en el conjunto mural del *San Cristóbal* de la iglesia homónima de La Cuesta [cat. 24, ils. 263-264].

¹²⁵³ Hija del rey Costo, *Santa Catalina* vivió en Alejandría en tiempo del emperador Maximiano cuando este promulgó un edicto por el que todos los habitantes de la ciudad y del entorno debían ofrecer un sacrificio a los

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un programa pictórico del que no existen más reseñas que las referencias recogidas en la memoria de la intervención realizada en 1996 y en algunas fuentes textuales de ámbito local y regional¹²⁵⁴. Más allá de lo señalado en la obra dirigida y coordinada por Cubero Garrote, en la que se data al *San Cristóbal* situado en el paramento meridional “entre los siglos XII y XIII”, la breve reseña que hiciera Gutiérrez Baños, de igual manera que la *addenda* añadida a la nueva edición del tomo correspondiente del *Catálogo monumental de Valladolid*, coinciden, como también lo hacen con la citada memoria de la intervención, en el horizonte cronológico otorgado a los dos *San Cristóbal* (no obstante, no hay constancia alguna de la efigie de *Santa Catalina de Alejandría*). Por lo general y, al margen del horizonte cronológico señalado en la referida publicación de Cubero Garrote, que considero demasiado arcaico con respecto a los rasgos estilísticos que todavía se disciernen en el *San Cristóbal* señalado, los autores, en base a los rasgos estilísticos que constituyen las dos efigies, abogan porque el *San Cristóbal* sito en el paramento meridional fue realizado en el siglo XV mientras que el ejecutado en el pilar lo

ídolos. La santa intentó convencer al emperador de la veracidad de la fe cristiana, pero Maximiano, que carecía de la preparación filosófica suficiente como para rebatir sus argumentos, llamó a cincuenta sabios para que debatieran con ella. *Santa Catalina*, dada la elocuencia que la distinguía, logró convertir al cristianismo a los cincuenta sabios, que a continuación fueron mandados ejecutar por el citado emperador. Este, enfurecido, amenazó con torturarla si no abjuraba de su fe, para lo cual mandó construir un artefacto que “lo montaran de tal modo que de las cuatro ruedas dos giraran en un sentido y las otras dos en sentido contrario...” (VORÁGINE (2008), t. II, p. 770). El hecho de que dichas ruedas se rompieran y salieran despedidos varios fragmentos matando a numerosos paganos, unido a que *Santa Catalina* continuó sin mostrar arrepentimiento alguno, fueron factores que llevaron al emperador a encargar su decapitación. Aunque la santa de Alejandría fue también representada en las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 365], su presencia se registra asimismo en conjuntos murales anteriores. En este punto, habría que mencionar la efigie de *Santa Catalina* que fuera representada en las pinturas murales del sepulcro del obispo fray Pedro en la capilla de San Nicolás de la catedral vieja de Salamanca (ca. 1330-ca. 1340). En estas pinturas murales la santa, como en el programa pictórico del templo de San Marcos de Salamanca, aparece con la rueda, siendo una de las representaciones más completas la que aún se conserva en el sepulcro de don Diego, arcediano de Ledesma, de ca. 1330, pues en ella *Santa Catalina de Alejandría* aparece coronada, con la espada y con el emperador Maximiano a sus pies. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 164, nota n.º 600; 182, nota n.º 672; 224, nota n.º 817.

¹²⁵⁴ Además de la referencia recogida en la “Memoria final de restauración de las pinturas murales de la iglesia de Villarmentero de Esgueva, Valladolid”, redactada por la empresa Arco, arte y conservación S.L. en 1996, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-230, habría que añadir la alusión que del programa pictórico hacen URREA FERNÁNDEZ (2003), p. 211 (*addenda al catálogo monumental*); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 333, así como la obra dirigida y coordinada por CUBERO GARROTE (2006), p. 617. Sin embargo, reseñas textuales como GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), pp. 499-504 (ficha redactada por Martínez Tejera) o incluso DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), pp. 174-176 no mencionan las pinturas murales.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

fue en el siglo XVI. El horizonte temporal aquí contemplado resulta, a mi parecer, un tanto genérico e, incluso, como estimo que ocurre con el más moderno de los dos *San Cristóbal*, un tanto tardío a juzgar por los caracteres estilísticos que lo conforman.

A una primera fase pertenecería, en efecto, la gran efigie de *San Cristóbal* representada en el paramento meridional del tramo primero de la nave principal, una obra en la que, aún observándose un cierto poso retardatario en la preeminencia del dibujo y de la línea en la construcción del santo y del Niño Jesús, en la neutra concepción del fondo sobre el que se sitúan las dos efigies o, incluso, en la ausencia de referencias espaciales, se contempla un audaz tratamiento en la utilización de gradaciones cromáticas a la hora de confeccionar los pliegues de unos atuendos que ayudan a insinuar una cierta sensación de profundidad y de volumen del *San Cristóbal*. Semejantes características, que estimo sitúan el conjunto mural, a pesar de la retrógrada concepción recordada por las propuestas estilísticas descritas, en torno a mediados del siglo XV, en paralelo a la implantación de presupuestos estilísticos de raigambre internacional, alcanzan un mayor desarrollo tanto en la dañada efigie de *Santa Catalina de Alejandría* como en el *San Cristóbal* representado en el flanco sureste del pilar sito entre el primer y segundo tramo en que se estructura la iglesia de Santa Juliana. De la minuciosa contemplación de ambas efigies se observa, amén de un tratamiento más realista de los pliegues de los atuendos, el empleo de una paleta cromática más amplia (se usan los tonos rojos, verdes blancos e, incluso, como se constata en los nimbos de *Santa Catalina* y de *San Cristóbal*, así como en los ribetes del atuendo de este y en el atavío del Niño Jesús que lleva a hombros, el tono dorado), un rasgo que, en efecto, se constata principalmente en la efigie de un *San Cristóbal* en la que también se observa la inclusión de su colosal figura en una escena cuyo fondo contiene un extenso paisaje y arquitecturas que estimo ayudarían a ambientar la escena y el dinámico tratamiento corporal y gestual que evoca su postura (no hay que olvidar el airoso vuelo del manto del Niño Jesús). Dichas singularidades estilísticas considero que permitirían acotar la ejecución del *San Cristóbal* en cuestión a fines del siglo XV, en la órbita de propuestas estilísticas hispanoflamencas también visibles en la efigie de una *Santa Catalina* cuya realización, a juzgar por el estilismo del brial con el que estimo iría vestida, traje femenino de lujo ajustado al talle que se llevaba puesto sobre los corpiños

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

y las faldas interiores¹²⁵⁵, debió de producirse entre fines de la década de los 70 e inicios de los 80 del siglo XV.

¹²⁵⁵ BERNIS (1979), p. 64.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

16.- VILLASEXMIR. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Villasexmir, localizado a 33 kilómetros al noroeste de Valladolid capital, se enclava en la comarca de los Montes Torozos, próximo a Torrelobatón.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 176-190).

- **Localización:** Será objeto de estudio tanto el destruido conjunto mural que se situaba en el extremo oriental del paramento meridional de la nave aneja adosada al costado sur de la fábrica templaria como el que se sitúa en el muro testero de dicha nave.

- **Temas:** El destruido conjunto mural estaba formado por dos encasamientos que alojaban, de izquierda a derecha, una colosal efigie de *San Blas* escoltada por donantes y por ángeles alados, así como una mutilada Virgen entronizada flanqueada por dos ángeles alados y por dos muchachas nimbadas hilando. La otra composición presenta a San Juan Evangelista, del que se resalta su trabajo como autor del Apocalipsis mediante una inscripción, escoltado por cuatro profetas (solo se identifican tres de ellos): Daniel, Zacarías, Balaam.

- **Fecha de descubrimiento:** Mientras el desaparecido conjunto mural fue hallado en el año 1993 con ocasión de unas obras de restauración, el segundo no se descubrió hasta 2010.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** El primer conjunto mural señalado no solo no fue restaurado sino que fue íntegramente picado en la reciente intervención desarrollada en el año 2011. Por su parte, el segundo mural, una vez descubierto, permanece oculto por un pequeño retablo sin saber si ha sido objeto de alguna intervención.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar la técnica de ambos.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Segunda mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Mientras que las pinturas murales ubicadas en el extremo oriental del paramento meridional de la nave aneja estaban, hasta su destrucción, parcialmente arruinadas por lagunas pictóricas motivadas por la pérdida de morteros y por la apertura de un vano en el muro, las ubicadas en el paramento testero de la referida nave desconozco el estado que presentan al estar ocultas por un retablo

- **Bibliografía:** GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 506 (ficha redactada por Rodríguez Montañés); DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), pp. 98-99.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrita en los límites de la demarcación episcopal vallisoletana, la población de Villasexmir, enclavada en el valle del río Hornija, tiene como edificio más emblemático la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora. El templo, que preside la plaza mayor de la villa, tiene sus orígenes constructivos a comienzos del siglo XIII, aun cuando el único elemento que lo confirme, como consecuencia de las alteraciones de las que fue objeto la iglesia en centurias posteriores, sea el originario ábside románico de testero plano. Fue en el siglo XV cuando el antiguo edificio, articulado en una sola nave y rematado por la citada cabecera de testero plano, fue transformado en un proceso consistente en el recrecimiento de los muros del presbiterio y en su consiguiente cubrición mediante una interesante armadura de par y nudillo¹²⁵⁶, así como en la realización de una amplia nave aneja en el costado de la Epístola mediante la sustitución del antiguo paramento por un amplio arco formero de extraordinaria luz¹²⁵⁷. A las acciones emprendidas en el siglo XV le sucedieron otras en el siglo XVI¹²⁵⁸ y en época barroca, cuando la referida iglesia de la Asunción de Nuestra Señora contempló la cubrición de la nave subsidiaria con una armadura de colgadizo ejecutada, como indica una inscripción, en el siglo XVIII¹²⁵⁹, así como el total revoco de los paramentos internos¹²⁶⁰. Semejantes actuaciones dieron como resultado una imagen que permaneció casi incólume hasta comienzos de la década de los 90 de la pasada centuria (1993), cuando, con ocasión

¹²⁵⁶ Los escudos conservados (las tabicas muestran heráldica con castillo, león y las armas de los Enríquez) situarían su realización en la fecha mínima del año 1392, un marco temporal que no se corresponde con los motivos decorativos plasmados (las entrecalles están ornamentadas con motivos vegetales también extendidos por el almizate), que sugieren su ejecución a mediados del siglo XV (DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), pp. 98-99). A pesar de las modificaciones estructurales, se ha conservado gran parte de la primigenia caja muraria de la cabecera, lo que permite apreciar uno de los canecillos que sujetaba la cornisa de la antigua cubierta, así como una saetera que, abierta en el testero del ábside, permitía, en origen, la entrada de luz a la capilla mayor. Vid. PARRADO DEL OLMO (1976), p. 295; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 505 (texto redactado por Rodríguez Montañés).

¹²⁵⁷ Así aparece recogido en el informe histórico-artístico que redactara GUTIÉRREZ BAÑOS en el año 2006 con ocasión del proyecto de investigación titulado el “Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León”.

¹²⁵⁸ Además de la sacristía, levantada en la primera mitad del siglo XVI, se construyó un pórtico en el lado del Evangelio y se cubrió la nave con una armadura de par y nudillo que bien pudiera situarse hacia 1520-1530 en virtud de los grutescos representados. Vid. PARRADO DEL OLMO (1976), pp. 294-295.

¹²⁵⁹ IZOSE ESTA OBRA SIENDO CURA DON URVANO GARCÍA Y MAYORDOMO (...) AÑO 1767. Vid. DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 99.

¹²⁶⁰ “Mas da una data de mil y ciento ochenta (...) que tubo de coste el *blanquear la yglesia por dentro...*”. Vid. ADVa., Caja nº 1 (Cuentas de fábrica de 1642-1765). Libro de cuentas de fábrica de 1709-1741.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

de las labores ordinarias de acondicionamiento del templo, se decidió picar sus enlucidos con el objeto de sacar a la luz el material pétreo que constituía sus paramentos. Fue en el transcurso de dicho proceso cuando se produjo el desprendimiento de un gran fragmento de enlucido en el extremo oriental del muro meridional de la nave aneja, dejando a la vista un interesante conjunto mural cuyo hallazgo propició la interrupción de un proceso de picado que, sin embargo, se reemprendió, por una veintena de vecinos del núcleo, en el año 2010 ante, según sus palabras, el escaso interés mostrado por las administraciones y la necesidad de revertir el deterioro que presentaba el templo¹²⁶¹. Las principales acciones emprendidas por los vecinos consistieron en la colocación de la tarima, en la adecuación del ingreso a la iglesia y, en particular, en el picado de los paramentos internos con la finalidad de sacar a la luz la estructura original del edificio, una labor que, si bien conllevó el hallazgo de distintos elementos que ayudan a comprender su evolución constructiva, pues surgieron “arcos como el del muro lateral y otro en el altar mayor, varias hornacinas en el acceso al coro y en la pared derecha del altar mayor”, también supuso la íntegra destrucción de las mencionadas pinturas murales.

El deplorable estado de conservación que presentaba el conjunto mural, no en vano su superficie pictórica se encontraba, en parte, arruinada por lagunas pictóricas causadas por el desprendimiento de los morteros y por la apertura de una ventana en el muro sobre el que se extendía, estimo que pudo ser la causa, junto a la pérdida de su antigua funcionalidad y a la propensión por dejar el material constructivo a la vista, de su íntegra destrucción. Dicha intervención, agresiva e irreversible, convierte, en efecto, el material fotográfico registrado con anterioridad a su picado en único testimonio válido para su lectura e interpretación (**il. 176**): a la derecha de las citadas pinturas murales había un arco de cantería que debido a la

¹²⁶¹ En el dominio <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/08/20/valladolid/1313860872.html> (consultado el 13 de enero de 2015) pude consultarse la nota de prensa publicada por un conocido diario bajo el siguiente título: “Vecinos en defensa del patrimonio” (*El Mundo de Valladolid*, 21 de agosto de 2011). En el citado artículo se señala que el párroco, ante el deterioro que presentaba el la fábrica templaria, “reunió a un grupo de personas y preguntó qué se quería hacer con la iglesia”. Tras esta reunión, que sucedió el “20 de agosto del año pasado [en 2010], se pusieron en marcha la obras de reparación dado que no podían quedarse “quietos y ver cómo el deterioro de sus muros y suelo cada vez iban a más”. De entre los testimonios se menciona que “primero se picó la pared y al ver que era piedra, esto animó a seguir con ganas”. Se continúa diciendo que “picaron el interior eliminando yeso y barro lo que dejó al descubierto la piedra original para luego ir tapando hiendas hasta un poco más de la mitad de la iglesia porque la parte alta fue realizada por un albañil”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

destrucción del conjunto no es posible saber si condicionó la realización de la obra pictórica o si, acaso, se abrió con posterioridad para albergar algún retablo, propiciando, quizás, la ruina parcial del mural. Las pinturas se estructuraban con arreglo a un sistema compositivo determinado, definido por dos grandes compartimentos concebidos, acaso, mediante sendas arquerías de desconocida tipología (la ruina total de su parte superior impedía conocerlo) que apareían en la esbelta y centrada columna todavía apreciable en el material fotográfico empleado para el presente estudio (il. 177). En él también puede verse la primitiva función de la referida columna como elemento separador de las dos escenas que albergan sendos compartimentos, así como la situación del mural sobre un fingido arrimadero que imitaba telas pendientes. Dicho recurso pictórico, representado en un tramo de superficie muraria usualmente desprovisto de pintura mural figurativa dada su elevada propensión a sufrir la intervención de agentes dañinos para la capa pictórica, enraizaría en la tradición románica (a saber, pinturas murales de la ermita de San Miguel de Gormaz en Soria), difiriendo de aquellos conjuntos murales tardogóticos que recurren a motivos pictóricos abstractos tales como: el sistema decorativo de veros empleado, por ejemplo, en el mural del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 432] o los volúmenes geométricos trazados en perspectiva y colocados a tizón representados en el mural de la estancia situada al norte de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 196].

La ejecución del mencionado arrimadero fingido elevó las pinturas murales facilitando su apreciación, así como la asimilación de un programa pictórico protagonizado, en las dos escenas alojadas en el interior de ambos encasamientos, por dos figuras colocadas, como si de dos esculturas se trataran, sobre una peana fingida¹²⁶². De estas peanas, la que se ubicaba en el encasamiento de la izquierda sujetaba una gran efigie escoltada por dos ángeles alados (del que se localizaba a la derecha tan solo se discernían sus alas) y acompañada por dos donantes representados de rodillas (il. 178). Estos, que Gutiérrez Baños identificara como

¹²⁶² El empleo de las referidas peanas como fingido medio de sustento de las dos efigies protagonistas de la composición pictórica objeto de estudio manifiesta el interés del autor por sugerir un componente estructural característico de los retablos muebles tallados. Mediante su representación, el autor otorgó a las dos efigies recogidas de un tratamiento escultórico también perceptible, por ejemplo, en las figuras de *San Cosme* y *San Damián* de las pinturas mural del templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero. En este caso, la disposición de las efigies en el interior de angostas hornacinas fingidas contribuye a subrayar su tratamiento escultórico [cat. 4. ils. 18-19].

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

un hombre y una mujer sitos a derecha e izquierda respectivamente de la enorme efigie que actuaba como protagonista de la escena¹²⁶³, adoptan la referida postura como muestra de respecto ante una figura que se encontraba en parte arrasada (la gran laguna pictórica que arruinaba la parte superior de la escena conllevó la completa pérdida de su rostro) y que, a mi parecer, habría de identificar con un obispo a juzgar por los atributos episcopales que la distinguían. Esta condición, perceptible en la capa pluvial que llevaba como atuendo¹²⁶⁴, así como en el báculo que pienso sujetaba con su mano izquierda y del que no se conservaba su extremo, ayudaría a identificar a dicha figura, a tenor del cánido que aparecía representado bajo la peana con un puerco entre sus fauces, con *San Blas*, prelado de la ciudad de Sebaste **(il. 179)**¹²⁶⁵. La burda representación del podenco con su mandíbula aferrada al cuerpo del gorrino aparece en similares términos en el retablo de San Blas conservado en la iglesia de San Salvador de Luesia (Zaragoza)¹²⁶⁶, pudiendo señalarse su presencia en la tabla alusiva al milagro de la curación del joven atragantado con una espina de pez, aun cuando dichos atributos se referirían a un segundo pasaje milagroso protagonizado por el obispo: aquel por el que *San Blas* logró que un lobo que había robado un cerdo a una mujer pobre devolviera un animal¹²⁶⁷ cuya cabeza y patas fueron más tarde llevadas, como signo de gratitud, por la

¹²⁶³ Informe histórico-artístico redactado con ocasión del proyecto de investigación titulado el “Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León”.

¹²⁶⁴ La bordura de la capa pluvial presentaba un diseño ornamental semejante (compartimentos hexagonales unidos mediante la entrecruzada extensión de sus líneas, que forman encasamientos cuadrangulares) al que se representa en el arco que separa la bóveda de cascarón de la del presbiterio del ábside central de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 75] y en el marco fingido que encierra el primer *Martirio de San Sebastián* de las pinturas murales de la capilla de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 123].

¹²⁶⁵ Aunque con el firme objeto de escapar de la persecución de Diocleciano *San Blas* se refugió en una cueva en la que vivió con animales de todo tipo, fue descubierto y conducido ante el gobernador. Fue en este trayecto en el que se sitúan sus milagros más famosos (el de la curación del niño asfixiado por una espina de pez y el de la recuperación del puerco de una mujer pobre robado por un lobo), tras los que fue recluido y torturado por abjurar de los ídolos paganos. Fue colgado en un poste y desgarradas sus carnes con peines de hierro o rastrillos antes de ser decapitado en el año 316 d.C. Vid. RÉAU (1996-2000) t. 2, vol. 3, pp. 229-230.

¹²⁶⁶ Dicho retablo se estructura en banco y tres calles de dos pisos cada una que albergan diferentes pasajes de la hagiografía de *San Blas*. Vid. LACARRA DUCAY (1985), p. 26, nota nº 10.

¹²⁶⁷ “al llegar [San Blas] a otra población salió también al encuentro del santo una mujer muy pobre y le suplicó (...) recuperar un pequeño cerdo, (...), y le explicó como días antes se había quedado sin él porque un lobo se lo había arrebatado. San Blas, sonriendo le dijo: “Tranquilízate, buena mujer, recuperarás tu cerdito”. Apenas hubo dicho esto, presentóse ante ellos el lobo y depositó ante los pies de la mujer el animalito que había robado”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 165.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mujer a la cárcel donde fue encerrado *San Blas* (**il. 180**)¹²⁶⁸. La más que posible presencia del obispo *San Blas* en base a los términos señalados bien pudiera deberse al propósito por encumbrar una efigie concebida como ejemplo de moralidad y modelo a seguir e imitar por sus virtudes expresadas en el prodigioso pasaje de la *Recuperación del cerdo robado por un lobo*, un episodio que ayudó a alimentar el espíritu devocional hacia un prelado convertido en patrono del referido núcleo merced también a su condición taumátúrgica¹²⁶⁹, llegando, incluso, a erigirse en protector de aquellos oficios que utilizan el rastrillo, instrumento con que fue martirizado, como herramienta¹²⁷⁰. Es por ello por lo que el santo pudo haber sido representado, aunque la ya citada laguna pictórica impide precisarlo, con un rastrillo en su mano derecha¹²⁷¹.

Los vestigios de un ángel alado también se intuían en la escena contenida en el segundo encasamento, un compartimento que mostraba un programa iconográfico en parte arrasado por la apertura de un vano en una fecha imprecisa. Este, bien es cierto, fue el responsable de la práctica ruina de la monumental efigie que, también dispuesta sobre una peana fingida y en postura sedente, como así se deducía del cojín situado sobre el bancal que le servía de asiento, protagonizaba la referida escena junto a dos muchachas nimbadas hilando (**il. 182**). Como ya mencionara Gutiérrez Baños en el informe histórico-artístico redactado sobre el

¹²⁶⁸ El citado retablo de San Salvador de Luesia (Zaragoza) no es el único ejemplo en el que se representa la agradecida actitud de dicha mujer, sino que de ella también se hace eco el retablo mayor de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza) [cat. 5, il. 23]. Vid. LACARRA DUCAY (2004), pp. 122-126.

¹²⁶⁹ Como bien menciona RÉAU (1996-2000) t. 2, vol. 3, p. 231 a *San Blas* se le invocaba para remediar las enfermedades de garganta.

¹²⁷⁰ *Idem*, p. 232.

¹²⁷¹ De esta guisa, con el rastrillo en la mano izquierda y bendiciendo con la mano derecha, fue representado en el referido retablo de San Blas de Luesia (Huesca), en el retablo mayor de la iglesia de Anento (Zaragoza) (**il. 181**), en la pintura procedente de la iglesia parroquial de Algayón (Huesca), actualmente conservada en el Museo de Lleida Diocesà i Comarcal (POST (1933), vol. IV, part 2, p. 558), o en el retablo de la Virgen de la Misericordia de la iglesia de San Miguel arcángel de Alfajarín (Zaragoza) (ORTIZ VALERO (2013), pp. 244-247). De los ejemplos señalados pudiera afirmarse que la devoción hacia *San Blas* gozó de un extraordinario arraigo en la corona de Aragón durante la Edad Media. Semejante fortuna fue especialmente significativa en Zaragoza, pues como bien apunta LACARRA DUCAY (2004), p. 122 nota n.º 194, en esta ciudad “hubo una primera iglesia dedicada a San Blas, origen de la posterior iglesia parroquial de San Pablo, a donde se trasladó su culto, reforzado por la presencia de una reliquia (brazo). Allí se conserva un bulto-relicario de San Blas realizado en plata” en el siglo XVI. De esta particularidad también se hizo eco la autora ORTIZ VALERO (2013), p. 244, nota n.º 538.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

mural, la señalada figura sedente no sería tanto una representación de Cristo, pues si así lo hubiera sido sus pies hubieran asomado bajo su indumentaria, como de la Virgen María¹²⁷², pudiendo haber correspondido su imagen al tipo iconográfico de una *Virgen en Majestad* representada con el Niño Jesús dispuesto en su regazo. De ser correcta dicha interpretación, el grupo sagrado no estaría acompañado, como en el mural del templo de la Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93] o en el mural del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275], por los pertinentes donantes de rodillas sino por dos santas hilando: en efecto, a la derecha del posible grupo sagrado, a la izquierda del espectador, se ubicaba María Magdalena, identificaba merced a una inscripción en letra gótica minúscula caligráfica que ponía “maria ma/dalena”, mientras que a su izquierda, a la derecha del espectador, se situaba una segunda figura a cuya posible identidad me referiré en líneas sucesivas (**ils. 183-184**)¹²⁷³. De haberse tratado, en efecto, de una representación de la *Virgen María en Majestad* no hubiera sido raro que esta hubiera estado escoltada por María Magdalena o por figuras sagradas haciendo labores de hilatura, como así aparece, por ejemplo, en la pintura que representa a la *Virgen María con ángeles músicos y santas laboriosas* conservada en el retablo mayor de la colegiata de Santa María la Mayor de Borja (Zaragoza)¹²⁷⁴. No obstante, sí que resulta extraño que María Magdalena apareciera hilando, al no corresponderse esta acción a ningún pasaje de su hagiografía, y sin ninguno de sus atributos más frecuentes (en este caso, el tarro de perfumes con que ungió a Cristo). De ello pudiera advertirse, como ya dijera Gutiérrez Baños en el informe histórico-

¹²⁷² Informe histórico-artístico redactado con ocasión del proyecto de investigación titulado el “Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León”.

¹²⁷³ Existía una segunda inscripción, amén de la que se podría leer “maria ma/dalena”, también hecha en escritura gótica minúscula caligráfica en la que ponía “fernán”, acaso en referencia al comitente o al autor de las pinturas murales. Esta inscripción se ubicaba en la parte izquierda del encasamento, junto al ángel.

¹²⁷⁴ Este conjunto pictórico, realizado por Nicolás Zahortiga y por su hermano Martín Zahortiga, representa a las santas ocupadas en diferentes labores, pues una cose, la otra teje, la otra borda... (TRENS (1946), pp. 421-422; JIMÉNEZ AZNAR (1996), pp. 49-144). La labor de hilatura realizada por ambas figuras formaría parte de un proceso que tendría su comienzo en la efigie de la derecha, encargada de transformar el hilo en madejas por medio del madejador que portaba con su mano derecha. Una vez limpias, las madejas son devanadas en el devanador, instrumento con el que trabajaba María Magdalena. La devanadora representada se componía, de acuerdo al modelo habitual, de una peana que sostenía un eje central vertical sobre el que giraba una especie de armazón formado por dos cruces cuyos extremos se unían por cuatro varillas de madera que sustentaban la madeja, a mismo tiempo que la transformaban en el ovillo que aparecía en el interior de un recipiente sito delante de la santa de la derecha.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

artístico, un posible interés del autor por recordar de una forma simbólica la estancia de la Virgen en el Templo (los Evangelios apócrifos aluden que la Virgen niña ocupaba gran parte de su tiempo en él haciendo trabajos textiles)¹²⁷⁵ junto a sus compañeras, siendo estas las tres Marías que la acompañarían en sus sufrimientos y que aparecerían en las pinturas murales si, amén de María Magdalena, se considerara a la segunda santa representada como una de las dos Marías restantes sin descartar la posible inclusión de otra figura semejante dado el segundo término que esta ocupaba en la composición¹²⁷⁶.

En el transcurso de las acciones que propiciaron la completa destrucción del conjunto mural estudiado en líneas previas se produjo el hallazgo de una nueva obra pictórica en el paramento testero de la referida nave aneja. Frente a lo ocurrido con el anterior mural, este, una vez hallado en el año 2010, fue preservado, permaneciendo actualmente oculto por un retablo mueble que impide contemplarlo y certificar si quedó sujeto al pertinente proceso de restauración (**ils. 185-186**). El hecho de que permanezca completamente cubierto por el sistema retabístico ya mencionado obliga a recurrir, a fin de proceder a su estudio, a las fotografías obtenidas tras el descubrimiento del mural, un material que permitiría constatar, merced a la conservación de restos pictóricos posteriormente ocultos por el enlucido más tarde aplicado, la mayor extensión de un mural del que solo se ha conservado un fragmento pictórico de formato apaisado que considero sirvió, a juzgar por su configuración y por su disposición en relación con los vestigios pictóricos citados (se llegaba a apreciar parte de un marco arquitectónico pintado), como una especie de banco de una composición pictórica de mayor extensión (**il. 187**). De igual manera que en otros conjuntos pictóricos, el hipotético banco, concebido también sobre un arrimadero fingido del que no se conserva más que una franja roja (me lleva a considerar que guardaba ciertas analogías con el del conjunto mural destruido) y definido por un marco arquitectónico pintado, contiene un programa pictórico

¹²⁷⁵ “Y su aplicaba a trabajar en la lana, y lo que las mujeres adultas no sabían hacer, ella, en edad tan avanzada lo hacía a la perfección. Y se había impuesto la regla siguiente. Desde el amanecer hasta la hora de tercia, permanecía en oración. Desde la hora de tercia hasta la de nona, se ocupaba en tejer”. Vid. *Evangelio del Pseudo-Mateo*, cap. VI.

¹²⁷⁶ El dilema de la referida catalogación radica en que no conozco ejemplos en los que aparezca semejante iconografía. Además, cuando es representado el tema de la *Virgen niña en el Templo* aparece, de igual manera que en la tabla que hace Lluís Borrassá para el retablo dedicado a la Madre de Dios y a San Jorge del templo del convento de San Francisco de Villafranca del Penedés (Barcelona), la representación de la Virgen junto a otras santas mostrando las labores textiles realizadas. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 81.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

formado por las efigies de varios profetas¹²⁷⁷, siendo la identidad de los mismos conocida gracias a las inscripciones en letra gótica minúscula caligráfica sitas en las filacterias que les acompañan. Los mencionados profetas, libres de cualquier tipo de compartimentación y representados mediante un notable repertorio de gestos y de posturas que proporcionan una mayor afinidad y empatía entre ellos y todo aquel que contemplara la obra, se ubican sobre un fondo neutro (se compone de una ancha franja negra interrumpida por el típico paño de brocados colocado a sus espaldas y del que tan solo se ha conservado su diseño) y en torno a una figura central que habría de identificar con *San Juan Evangelista*. Así las cosas, dos parejas de profetas¹²⁷⁸ flanquean a un *San Juan* nimbado e imberbe (**il. 188**) a quien, con una extensa melena, se representa como el autor del Apocalipsis a juzgar por la inscripción que alberga la filacteria que le acompaña (“joanes apocalisi”). El santo está caracterizado por la copa envenenada que sostiene con su mano izquierda, mientras bendice dicha copa con su mano derecha. En efecto, fue este atributo el escogido en lugar del águila que suele acompañarlo cuando se le encarna como autor del Apocalipsis¹²⁷⁹. La presencia del citado

¹²⁷⁷ De igual modo que en las pinturas murales del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseñor, el banco del retablo de San Andrés de La Ventosilla (Burgos) (ca. 1485) contiene una serie de profetas (a saber, *Daniel*, *Zacarías*, *Jeremías* e *Isaías*) concebidos con arreglo a una variante similar. Aunque en ambos conjuntos pictóricos los profetas fueron representados de medio cuerpo (se observa la común plasmación de los profetas *Daniel* y *Zacarías*), existe una pequeña divergencia en lo que al tratamiento de las filacterias respecta, pues en las pinturas murales de Villaseñor contienen los nombres de los profetas y en las tablas del citado retablo de La Ventosilla algunas de sus profecías. Vid. SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 685.

¹²⁷⁸ El hecho de que el conjunto mural objeto de estudio tenga sus dos extremos completamente mutilados impide certificar la sola representación de cuatro profetas flanqueando a la figura de *San Juan*.

¹²⁷⁹ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 190. La asociación y relación del cáliz con San Juan hunde sus raíces en uno de sus episodios más conocidos y célebres, aquel que, divulgado por *La leyenda dorada*, narra como San Juan tuvo que demostrar su verdadera fe en la religión cristiana ante Aristodemo, quien fuera sumo sacerdote del templo de Diana en Éfeso: “San Juan fue a ver a Aristodemo, y le dijo: “¿Qué más quieres que haga para convencerte?” Aristodemo respondió: “Si bebes de un veneno que yo te daré y no te hace daño creeré en tu Dios”. (...) El apóstol se sometió a la prueba, tomó en sus manos el vaso que Aristodemo le presentó, se santiguó, bebió hasta la última gota la ponzoña y se quedó tan tranquilo, sin experimentar molestia alguna”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, pp. 67-68. El citado episodio queda refrendado en el gesto de San Juan, quien, bendiciendo con su mano derecha, vuelve inofensivo el veneno contenido en una copa de la que emerge el espíritu maligno en forma bien de serpiente o bien de dragoncillo de una o varias cabezas. A estos patrones iconográficos corresponde, por ejemplo, tanto la efigie de San Juan Evangelista ubicada en la pintura central del retablo homónimo del templo de Nuestra Señora de la Peña de Agreda (CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 108) como, aunque con matices, con la figura de dicho santo que fuera representada en el retablo de San Juan Evangelista de la iglesia de San Pedro de Sirena (Huesca). Vid. LACARRA DUCAY (2004), p. 176. En este caso *San Juan Evangelista* aparece sosteniendo, con su mano derecha, la palma del Paraíso que le entregó la Virgen María en su lecho de muerte en lugar de bendiciendo el cáliz con su mano derecha.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

San Juan respondería, por lo tanto, a la intención por encumbrar su carácter profético, una condición reforzada por la inclusión de los cuatro profetas que escoltan su figura y que, con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha, paso a analizar continuación.

La mutilada figura representada en el extremo izquierdo de la composición cuyo estudio me ocupa, de imberbes facciones y larga melena rubia, bien pudiera identificarse con uno de los reyes-profetas recogidos en la tradición cristiana a juzgar por la sobria corona que ciñe su cabeza, siendo imposible precisar su identidad debido a la casi completa ruina de la filacteria y, por ende, de una inscripción en la que tan solo se lee “[pro]fete”. A pesar de las dudas en torno a su identidad, el referido profeta sujeta una segunda filacteria con la mano izquierda en la que puede leerse un vocablo que pudiera aludir a alguna profecía escrita por el profeta con el cálamo que sostiene con su mano derecha. A la izquierda de dicha figura, a la derecha del espectador, el autor representó al profeta *Daniel* según reza la inscripción “daniel profete” recogida en la filacteria dispuesta sobre su efigie. En efecto, y en lugar de ser caracterizado como un profeta joven e imberbe en consonancia con el tipo iconográfico habitual que describe Réau¹²⁸⁰, *Daniel* presenta una larga cabellera y una espesa barba, al tiempo que con el dedo índice de su mano derecha señala el libro que sostiene con la mano izquierda con el objeto de ilustrar, a mi parecer, su intensa labor y acción profética. No en vano, el referido profeta *Daniel* fue uno de los profetas mayores del Antiguo Testamento, llegando incluso a ser considerado, a partir del episodio de *Daniel en el foso de los leones*, como una prefiguración de Jesucristo (**ils. 189**). A la izquierda de *San Juan*, a la derecha del espectador, el artista representó al profeta *Zacarías* según advierte la inscripción “zacarye profeta” alojada en la filacteria que acompaña su efigie y que sujeta con su mano derecha. Barbado y ataviado con un particular bonete y una túnica ceñida a la cintura mediante un naturalista cinturón, *Zacarías*, considerado como uno de los profetas menores del Antiguo Testamento, sostiene con su mano derecha el cálamo que usara para redactar sus profecías, siendo célebre por exhortar a los judíos a reedificar el templo de Jerusalén y por prometer el

¹²⁸⁰ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 448. Las divergencias en su fisonomía se ven cuando se comparan el profeta Daniel representado en las pinturas murales de Villaseñor y el situado en el banco del retablo de San Andrés de La Ventosilla (Burgos). Vid. SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 684-685.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

final de la cólera de Jahvé en el momento en que a Israel regresara al verdadero Dios¹²⁸¹. A su izquierda, a la derecha del espectador, se sitúa *Balaam* a juzgar por la inscripción “balan profete” contenida en la filacteria ubicada sobre su efigie. *Balaam*, quien fuera considerado como profeta en virtud del sueño por el que Jahvé le ordenó bendecir al pueblo israelita frente al decreto del monarca moabita Balac (este le mandó que maldijera a los judíos por la derrota que les había infligido)¹²⁸², fue caracterizado con una exigua barba, a la vez que con una extensa calvicie leyendo el libro que sostiene con su mano derecha (asimismo, como detalle pintoresco y naturalista, *Zacarías* sujeta con su mano izquierda unos anteojos). En él todavía se disciernen algunas líneas escritas, acaso relativas a su acción profética (**il. 190**).

Poco más puede apuntarse en torno a la iconografía de un programa pictórico del que no hay más constancia documental y textual que la existente sobre el mural que se representara en el extremo oriental del muro meridional de la nave adosada al costado de la Epístola del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir. Las pocas referencias existentes sobre la citada obra pictórica, una escasez sustentada, acaso, en la recóndita disposición que ocupaba en el conjunto del templo, así como en las dudas que pudiera ofrecer el programa pictórico representado, hacen que solo haya noticias sobre la misma en el informe histórico-artístico que redactara Gutiérrez Baños en el año 2006¹²⁸³, así como en las sucintas reseñas que pueden leerse en el libro *Rutas del mudéjar en la provincia de Valladolid* y en la ficha correspondiente al templo de Villasexmir que aparece recogida en el volumen dedicado a Valladolid de la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*¹²⁸⁴. Con todo, de las dos publicaciones referidas, tan solo la sucinta reseña que redactara Rodríguez Montañés alude al programa iconográfico¹²⁸⁵, anotando, tan solo el libro señalado, su pertenencia al siglo

¹²⁸¹ RÉAU (1996-200), t. 1, vol. 1, p. 443.

¹²⁸² Núm 23-24.

¹²⁸³ Informe histórico-artístico redactado con ocasión del proyecto de investigación titulado el “Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León”.

¹²⁸⁴ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 506 (ficha redactada por Rodríguez Montañés); DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005), p. 99.

¹²⁸⁵ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 506 (ficha redactada por Rodríguez Montañés) recoge que “en la zona oriental de esta nave añadida [la lateral sur], se ha rescatado parte de la decoración pictórica que la ornaba. Las pinturas, en mal estado, muestran a la Virgen hilando en la rueca y otros motivos mutilados, con letreros en caracteres góticos”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

XV. Gutiérrez Baños, no obstante, es más preciso en el marco cronológico de un programa pictórico que estima debió de ser realizado en la segunda mitad de aquella centuria, en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco a juzgar por el modo como fueron representadas las dos peanas simuladas sobre las que se dispondrían los hipotéticos *San Blas* y *Virgen en Majestad* (su diseño facetado remitiría a estructuras arquitectónicas góticas) y los ángeles alados que enmarcan las dos escenas, ya que recordarían, aunque salvando las distancias, a los ángeles del retablo que realizara el pintor hispanoflamenco Jorge Inglés para la capilla del hospital de Buitrago del Lozoya (1455)¹²⁸⁶. El avanzado marco cronológico y estilístico que advirtiera el ya citado Gutiérrez Baños contrasta, no obstante, con el aire arcaizante que considero evocaban no tanto las inscripciones recogidas en la escena quizás protagonizada por la *Virgen en Majestad*, pues corresponderían a la variante epigráfica de la letra gótica minúscula caligráfica¹²⁸⁷, como ciertos caracteres pictóricos: la preeminencia del dibujo y de la línea en la concepción de las efigies, la pobreza de la paleta cromática utilizada para componer las indumentarias de las figuras (el autor solo usó tonos como el negro, el rojo o el verde), el pobre dinamismo corpóreo y gestual de unas efigies que fueron realizadas con arreglo a rasgos faciales y fisonómicos todavía muy apartados de la individualización e introspección psicológica y la neutra concepción del fondo sobre el que se recortaban las figuras. A semejantes rasgos se contraponen, sin embargo, otros más audaces y modernos, caracteres que, como el interés por evocar una cierta sensación de profundidad mediante la inclusión de las figuras en distintos planos y el tímido realismo que se aprecia en el modo como fueron concebidos los pliegues de algunas indumentarias, denunciarían, en efecto, su realización en una época avanzada dentro de la segunda mitad del siglo XV, como ya dijera Gutiérrez Baños.

¹²⁸⁶ Informe histórico-artístico redactado con ocasión del ya citado proyecto de investigación titulado el “Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León”.

¹²⁸⁷ Como dice MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141 “la introducción de la escritura gótica minúscula en el programa epigráfico europeo, al igual que ocurre con algunos tipos de gótica en el campo librario, se produce en la primera mitad del siglo XIV, si bien en la Península Ibérica no encontramos más que tímidos ensayos a lo largo de esta centuria, consolidándose ya en el primer tercio del siglo XV”. Asimismo, como así indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69, la escritura gótica minúscula siguió usándose en la primera mitad del siglo XVI.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Al referido horizonte temporal opino que también correspondería la composición que apareciera en fechas recientes en el paramento oriental de la nave subsidiaria. Semejante interpretación, carente de sustento en reseña documental y bibliográfica alguna a raíz de su reciente hallazgo y de su posterior cubrición por una estructura retablística que impide su contemplación, bien pudiera fundarse en las consideraciones que devienen no tanto de las inscripciones representadas, también concebidas con arreglo a la modalidad epigráfica de la letra gótica minúscula caligráfica, como de los rasgos pictóricos que componen un mural que considero fue ejecutado por una mano diferente (el modo como fueron concebidos los cabellos de las figuras e, incluso, los rasgos faciales, en los que es posible comprobar un mayor realismo en la forma como fueron representados los ojos o las cejas, manifestarían la citada divergencia). En efecto y, aunque el referido conjunto mural presenta ciertas notas arcaizantes, como la preponderancia del dibujo y de la línea en la concepción de las efigies o la neutra concepción del fondo sobre el que se disponen las figuras, tan solo animado por los señalados motivos ornamentales que rememoran los brocados, también alberga rasgos que sugieren su realización en un momento avanzado dentro del siglo XV¹²⁸⁸, en la órbita del estilo pictórico hispanoflamenco (en una época más avanzada y con mayor calidad que el otro mural): la variada concepción de sus actitudes y gestos que invitan al espectador a participar de la escena, la individualización e introspección psicológica que, aunque no muy marcada, se aprecia en sus rostros, así como el firme interés por evocar una cierta sensación de profundidad mediante el tratamiento realista de los pliegues, el diseño facetado de los restos de la peana que fuera representada sobre la cabeza de *San Juan Evangelista*, la forma como fueron representados los libros que sujetan los profetas *Baalam* y *Daniel*, en los que se observa, en especial en este último, el uso de la técnica del escorzo, o incluso el modo de plasmar las filacterias que recogen las inscripciones con los nombres de cada una de las figuras. En efecto, la ondulante concepción de las mismas contribuye a ello, un tratamiento que presenta analogías con las filacterias que aparecen en conjuntos pictóricos de la órbita hispanoflamenca.

¹²⁸⁸ El tocado del profeta *Zacarías* se corresponde con la gorra que, formada por una copa semiesférica poco elevada y con el borde doblado hacia arriba, se convirtió en uno de los tocados preferidos durante el siglo XV, alcanzando una gran fortuna en el último cuarto de dicha centuria. Vid. BERNIS (1948), p. 30.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

17.- WAMBA. Pinturas murales de la capilla situada en el lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Wamba, sito a 17 kilómetros al oeste de la capital vallisoletana, se emplaza en la comarca de Montes Torozos, próximo a las poblaciones de Villanubla y Castrodeza.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 191-207).

- **Localización:** Será objeto de estudio el programa pictórico que se extiende por los muros oriental y meridional de una capilla de planta rectangular situada al norte de la cabecera del templo. Apenas se conservan restos del mismo en el muro septentrional.

- **Temas:** A las escenas relativas al ciclo hagiográfico de *San Juan Bautista* e identificadas con *el Retiro de San Juan Bautista en el desierto*, *el Bautismo de Cristo* y *la Predicación del Bautista*, habría añadir la representación de un *Santo Obispo*, al mismo tiempo que la presencia de tres emblemas heráldicos. De ellos, el perteneciente a la orden del hospital de San Juan de Jerusalén está sostenido por dos ángeles tenantes.

- **Fecha de descubrimiento:** No me consta que fuera desencalada en algún momento.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Finales de la década de los 80 del siglo XX.

- **Técnica:** Pintura mural al fresco.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Finales del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Presenta notables pérdidas de capa pictórica que lastran la lectura e interpretación del programa iconográfico ubicado en los paramentos oriental y meridional. De ellos, la zona más afectada es la inferior, en gran parte arruinada por los efectos de la humedad por capilaridad (no queda apenas evidencia alguna en el resto de la estancia).

- **Bibliografía:** AGAPITO Y REVILLA (1905-1906), t. II, p. 427; MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 360; ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), pp. 480-481; RIVERA BLANCO (1995), p. 379 (ficha redactada por Rivera Blanco); GONZÁLEZ MUELAS (2000), p. 37.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

En la jurisdicción eclesiástica vallisoletana se enclava el término de Wamba, municipio que cuenta con un particular pasado histórico cimentado en la tradición que lo identificaba como la Gérticos visigoda, el mismo lugar en el que el monarca Recesvinto muriera y fuera enterrado en el 672 y Wamba fuera investido como sucesor¹²⁸⁹. Si bien el cronista Julián de Toledo localizaba Gérticos en un lugar adscrito a la diócesis de Salamanca, una versión que secundara la crónica Albendense (881-883), la crónica del monarca Alfonso III ubica el lugar de Gérticos *in monte Caure*, acaso, refiriéndose a la zona de los montes Torozos. La referida modificación de las crónicas, refrendada en la conocida como versión rotense de la crónica del monarca Alfonso III (siglo XI), que cita Gérticos *quod nunc a bulco apellatur Bamba*, pudo fundarse en el deseo del rey por emparentarse con la monarquía visigótica¹²⁹⁰. Fue, en efecto, en época visigoda, cuando el término de Wamba contempló la construcción de un monasterio, un origen visigodo del municipio al que, sin embargo, Gómez Moreno no alude en su estudio sobre la iglesia de Santa María de Wamba, fundada en torno al año 928 por el prelado de León Fruminio. Hijo del magnate leonés Olimundo, Fruminio, que había sido expulsado de la diócesis leonesa en tiempos del rey Fruela II (ca. 874-925)¹²⁹¹, esta *in monasterio Ubambe* en el año 938 según el diácono Nuño¹²⁹², siendo el verdadero impulsor de una fábrica que fuera concebida con arreglo a planteamientos constructivos mozárabes concretados en un edificio estructurado en una planta en forma de cruz griega inscrita en un cuadrilátero y cubierto con bóvedas que contribuirían a conformar una planimetría de tipo reticular de raigambre bizantina, visigoda y asturiana¹²⁹³.

La primigenia volumetría mozárabe resultó trastocada en el siglo XII con ocasión de las obras emprendidas en la fábrica templaria una vez hecha efectiva la donación de Wamba a los hospitalarios de San Juan de Jerusalén con arreglo a las disposiciones concertadas entre

¹²⁸⁹ REGUERAS (1990), p. 84.

¹²⁹⁰ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 513 (ficha redactada por Olivera Arranz y Serra Gabriel y Galán).

¹²⁹¹ HERAS GARCÍA (1966), p. 101.

¹²⁹² El diácono Nuño señala que la perdida “Suscripción del código canónico de San Juan de la Peña” fue redactada *in monasterio Ubambe*, en 938, bajo el gobierno del obispo Fruminio. Vid. GÓMEZ-MORENO (1919), p. 195.

¹²⁹³ GÓMEZ MORENO (1919), pp. 196-197; REGUERAS (1990), p. 84.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

la referida institución y la infanta doña Sancha¹²⁹⁴. Hija de don Raimundo de Borgoña y de doña Urraca I de León, la infanta doña Sancha, que había recibido las posesiones que ahora otorga a la susodicha orden de su tía, la infanta doña Elvira¹²⁹⁵, dona el núcleo de Wamba a la orden sanjuanista en el año 1140 en un proceso posteriormente confirmado por parte del rey Alfonso VII¹²⁹⁶. Fue en este momento, en concreto, en torno al año 1195 a juzgar por la inscripción que se sitúa en el tímpano de la portada occidental (“ERA MCCXXXIII”)¹²⁹⁷, cuando la iglesia de Santa María fue ampliada hacia los pies. Conservándose la cabecera y el crucero mozárabes, se adosó un cuerpo de tres naves románico. Estas están separadas por amplios arcos formeros apuntados y doblados que apean en pilares de sección cruciforme y cubiertas por armaduras lígneas¹²⁹⁸. Además de la sacristía y del atrio que fueran adosados en época moderna al costado meridional del templo¹²⁹⁹, cabe señalar que la iglesia de Santa María de Wamba cuenta con otras dependencias: a la capilla bautismal cubierta con bóveda de crucería simple localizada en el extremo noroccidental del templo, convendría añadir el corredor que, yuxtapuesto al costado septentrional del cuerpo del edificio, permite el acceso tanto al primitivo claustro del complejo como a la capilla de “doña Urraca” situada al norte del crucero mozárabe. Así denominada por una inscripción del año 1567 que hacía mención al episodio legendario por el que doña Urraca de Zamora trasladó los cuerpos de los hijos de don Arias Gonzalo para ser sepultados¹³⁰⁰, esta estancia aparece habitualmente reseñada

¹²⁹⁴ “...facio cartulam donationis domino Deo et sancto Hospitali quod est statutum iuxta Sepulcrum Domini in honorem sancti Iohannis Baptiste ad servicium pauperum, in manu domini Raimundi, eiusdem Hospitalis magistri, de uno monasterio quod vocitant Sanctam Mariam de Bamba, cum ómnibus ad eum pertinentibus, villis, monasteriis...”. Vid. AYALA MARTÍNEZ (1995), doc. nº 41, pp. 187-190.

¹²⁹⁵ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b), p. 513 (ficha redactada por Olivera Arranz y Serra Gabriel y Galán).

¹²⁹⁶ *Ibidem*.

¹²⁹⁷ MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 901.

¹²⁹⁸ BANGO TORVISO (1997), p. 296.

¹²⁹⁹ Sobre la sacristía de la iglesia de Santa María de Wamba CANTERA MONTENEGRO (1994), pp. 45-51 escribió un artículo en el que sitúa su realización entre los años 1738-1741. La galería porticada que protege el acceso meridional de la iglesia fue realizado en la última restauración de los años 80.

¹³⁰⁰ “ANO 1567/DECLARACION DES/TOS CVERPOS Q IACEN EN ES/TOS SEPVLCROS SANCTOOS. SIENDO ZAMORA CERCADA/CON EXERCITO MUY ANCHO/DICESE Q FUE RAPTADA/I POR ALEVOSA DADA/POR LA MUERTE DE DON SANCHO/. SALIERON TRES ÇAMORANOS/DEFENDIENDO EL CASO MALO/TODOS TRES ERAN HERMANOS/ANIMOSOS Y

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en fuentes documentales del siglo XVII¹³⁰¹, en coincidencia con la pormenorizada reforma estructural a la que quedó sujeta y a la que, por ende, responde su actual fisonomía. Fue, en efecto, en dicho momento, cuando a la capilla de “doña Urraca” se le dio la actual forma de espacio cuadrangular definido por un pilar central y abierto en sus cuatro flancos por otros tantos arcos de medio punto. Estos, dada la centralizada concepción de la capilla, permiten que dicha estancia se abra al señalado corredor por su costado occidental; al claustro por su costado septentrional; a la iglesia por su lado meridional y a la pequeña capilla ornada con las pinturas murales objeto de estudio por su lado oriental (**il. 191**).

Además de suponer un cambio con respecto a su fisonomía primitiva, la citada reforma estructural de la capilla de “doña Urraca” estimo que también propició una clara y evidente modificación en la manera como esta se imbricaba con el espacio circundante. En efecto, la transformación consignada considero que alteró el primitivo ingreso a la estancia abierta en su costado oriental, a buen seguro más angosto y reducido, al mismo tiempo que modificó la originaria perspectiva que se tenía del conjunto mural sito en sus muros internos¹³⁰². Esta

GALANOS/HILOS DE ARIAS GONÇALO CON ORDONEZ PELEARON/TODOS TRES Y AL FIN MURIERON/Y SUS VIDAS ACABARON/COMO LOS Q SE EMPLEARON/POR GANAR LO QUE PERDIERON/IUNTAMENTE FENECIO/ORDOÑEZ CON EL TERCERO/Y ANSI EL CAMPO NO QVEDO/POR NADIE SEGVN IVZGO/EL IVEZ Y COMPANERO. ESTOS CVERPOS TRAIQ AQUÍ/DONA URRACA HIIA DE REY/VESLA IACE A PAR DE TI/REQUIESCAT IN PACE DI/CUM SANCTIS IN GLORIA DEI”. ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), p. 476, nota n.º 14 consideran que esta inscripción hoy desaparecida se debe a una confusión entre la hermana del rey Alfonso VI y la que fuera esposa del monarca Fernando II de León, que estuvo aquí retirada. A pesar de todo, el hecho de que en la documentación a la que luego referiré se hable de la “ynfanta dona urraca hixa del rrey don fernando” hace suponer que aludise a la hija del monarca Fernando I y de Sancha de León: Urraca Fernández (1033-1101), quien además, dirigió la sublevación de Zamora.

¹³⁰¹ En el expediente que acredita haber sido visitada la villa de Wamba en el año 1629 se dice lo que sigue: “Y luego los dichos bisitadores bisitaron la capilla donde y con penitencia la ynfanta dona urraca hixa del rrey don fernando de gloriossa memoria que la enterrara en la yglesia de la villa y la allaron fuerte y muy bien rreparada y la dieron por vissitada don fernando de aldana alonssso banez ante mi francisco lopez”. Vid. AHN, Sección Órdenes Militares, leg. 13, 1ª serie 7441, nº 11. En el expediente que acredita haber sido visitada la villa de Wamba en el año 1636 se señala lo siguiente: “E luego por continente en la dicha billa de bamba a quatro dias del dicho mes de março del dicho anno los dichos sennores bisitadores bisitaron el cuerpo de la yglesia e claustro e capilla de donna Urraca e altares e aras de ellos(...) e todo lo demas del cuerpo de la yglessia claustro e capilla del ossario e de donna Urraca lo allaron rreparado e lo que conbiniere se pondra en los preceptos de esta bissita”. Vid. AHN, Sección Órdenes Militares, leg. 13, 1ª serie 7441, nº 13.

¹³⁰² Al margen de las pinturas murales señaladas, de las que no tengo constancia estuvieran cubiertas tras una gruesa capa de encalado, la iglesia de Santa María de Wamba conserva otros conjuntos murales de interés en su interior: a saber, la decoración pictórica mural que, conformada por círculos en los que se inscriben ruedas de ocho radios y animales fantásticos, parece que pudieran ser mozárabes, así como el mural de la *Visitación*

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

modificación estructural estimo, por consiguiente, que trastocó la lectura e interpretación de un programa iconográfico cuya integridad se vio comprometida tanto por la apertura de un segundo acceso que unía dicha dependencia con la cabecera mozárabe del templo como por la realización de una ventana en el paramento septentrional de la capilla. Estas acciones, en unión a deterioros inherentes a dicha manifestación pictórica y a la pernicioso intervención de patologías ocasionadas, esencialmente, por la acción de la humedad por capilaridad¹³⁰³, permiten entender que el referido conjunto mural, que a día se extiende principalmente por los paramentos oriental y meridional de la referida capilla (**ils. 192-193**), presente notables lagunas pictóricas aun habiendo quedado sujeto a un detallado proceso de consolidación y restauración a fines de los años 80 del pasado siglo en el marco de las labores ordinarias de acondicionamiento de la fábrica templaria¹³⁰⁴.

De la ventana que se abría, antes de ser cegada, en el muro septentrional de dicha capilla queda testimonio en el material conservado en el Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid (**ils. 194-195**). En dicho material también se discierne la primitiva existencia, en el paramento septentrional de la capilla, de motivos pictóricos decorativos de similar factura y concepción a los que hoy pueden apreciarse en el paramento oriental de la estancia. Estos motivos abstractos, acaso, también existentes en el paramento meridional (la realización del acceso pudo contribuir a su ruina), no detentaron únicamente una finalidad ornamental sino que también hicieron las veces, a juzgar por su localización en el marco del conjunto mural objeto de estudio, entre la línea del pavimento

que fueran representado en un arcosolio abierto en el paramento septentrional del templo y que será estudiado en la ficha siguiente.

¹³⁰³ “Informe sobre la restauración de la iglesia de Santa María de Wamba”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León.

¹³⁰⁴ A pesar de que la Comisión provincial de monumentos acordó, según la noticia publicada en *El Norte de Castilla* el 31 de octubre de 1930, someter al citado templo de Santa María de Wamba a una “cuidadosa labor de consolidación y reparación” a fin de erradicar su progresivo deterioro (al frente de la intervención estuvo el arquitecto don Juan Agapito y Revilla), el pésimo estado de conservación en que el edificio se encontraba, un estado que fue, en efecto, denunciado en el artículo titulado “La iglesia de Santa María, de Wamba, en pésimo estado de conservación” (*El Norte de Castilla*, 24 de mayo de 1984), aconsejó su urgente restauración. Esta, acometida en la segunda mitad de la década de los 80 del siglo XX, tuvo como objeto reparar las cubiertas de la iglesia y de las estancias claustrales, así como solventar los graves problemas de humedades. En la citada actuación las pinturas murales conservadas en el interior fueron consolidadas, proyectándose la restauración del mural mozárabe y del de la *Visitación* (no se dice nada de las pinturas murales objeto de estudio) según artículo titulado “La Junta restaurará las pinturas murales de Santa María (*El Norte de Castilla*, 07 de junio de 1995).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

y un ancho renglón corrido a media altura que aloja una inscripción, de fingido arrimadero del repertorio pictórico figurativo que fuera en origen representado. En efecto, el hecho de que la parte inferior de los muros fuera más propensa a sufrir la intervención de agentes que pusieran en riesgo la integridad del conjunto pictórico (a saber, la acción de humedades por capilaridad o el roce cotidiano) estimo que pudo determinar la representación de un motivo decorativo cuyo diseño, formado por un conjunto de volúmenes geométricos dibujados en perspectiva y colocados a tizón a manera de un ajedrezado en tres dimensiones, también se constata en otros murales de época tardogótica (**il. 196**). Entre ellos convendría mencionar las pinturas murales correspondientes a la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso, a la vez que los murales de la ermita de la Asunción de San Felices de Castillería y de la iglesia parroquial de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá¹³⁰⁵. Amén de en estos conjuntos pictóricos, donde este motivo pictórico hace también las veces de arrimadero, en las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mellid (A Coruña)¹³⁰⁶ o de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 367] el citado recurso pictórico se extiende por los muros y bóvedas de la capilla mayor¹³⁰⁷.

El abstracto repertorio pictórico descrito está, en efecto, interrumpido por la inscripción contenida en un ancho renglón que parece se extendería, como así se desprende del material fotográfico consultado y de los sucintos restos pictóricos conservados, por los paramentos septentrional, oriental y meridional de dicha estancia. De la señalada inscripción, realizada en letra gótica minúscula caligráfica, únicamente es legible el fragmento representado en el paramento oriental (el que fuera ejecutado en el paramento meridional se vio mutilado por la apertura del acceso ya referido), en el que todavía puede leerse, con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha, la siguiente frase: “[e]sta capilla hizo pintar el prior frei (...) siendo comendador el venerable...” (**ils. 197-200**). De la información que se desprende de

¹³⁰⁵ MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 118 -119, 142 y 166.

¹³⁰⁶ POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 479-480, fig. 186

¹³⁰⁷ A pesar de que dichos motivos decorativos son análogos en su concepción, existen diferencias en la forma de conseguir el efecto de tridimensionalidad al variar las gamas cromáticas usadas con tal fin: mientras en las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Wamba se consigue mediante la combinación del negro y el blanco, en el conjunto mural de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo, se usa, además de dicha combinación, el contraste entre tonalidades blancas, rojas y negras. La combinación de tonos blancos, ocreos o vinosos se aprecia, por otro lado, en las pinturas murales del área de Valdeolea.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

una inscripción que, en origen, daría los nombres de dos miembros de alto rango jerárquico (a saber, el prior y comendador) vinculados a la señalada Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén¹³⁰⁸, bien pudiera inferirse, teniendo también en consideración que la iglesia de Santa María de Wamba llegó a convertirse en propiedad sanjuanista a partir del siglo XII, la participación de distinguidos miembros de la institución sanjuanista en la ornamentación de una capilla que Agapito y Revilla identificó con el lugar “donde es tradición se armaban los caballeros de San Juan de Jerusalén”¹³⁰⁹. Si bien no existen datos que atestigüen semejante funcionalidad, existen otros motivos pictóricos, al margen de la ya referida inscripción, que constatarían la participación de la institución sanjuanista en el ornato de la estancia. En este sentido, convendría mencionar la presencia del emblema de la orden hospitalaria (en campo de plata con cruz patada hendida y esmaltada de blanco y bordura de gules) presidiendo el muro oriental y sujetado por dos figuras angélicas tenantes ataviadas con túnicas blancas y mantos rojos (**il. 201**). Asimismo, cabría apuntar la inclusión de un programa iconográfico concreto, principalmente conformado, según se desprende de las escenas conservadas tanto en el paramento oriental como en el paramento meridional de esta capilla, por los episodios más significativos del ciclo de la Predicación y Bautismo del Precursor. Amén de semejante elección, aspecto al que aludiré más adelante, quisiera anotar que el protagonismo otorgado a pasajes alusivos a la hagiografía del Precursor tendría como firme propósito, de la misma manera que en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, encumbrar la figura de *San Juan Bautista*, patrono de la orden hospitalaria.

Comenzando el análisis por el paramento oriental debido a que apenas se ha conservado resto pictórico alguno en el paramento septentrional de la estancia, conviene señalar que el mencionado muro oriental cuenta con un interesante programa pictórico que se extiende por el fragmento de superficie muraria localizado por encima de la ya referida inscripción. De

¹³⁰⁸ Mientras el término prior podía hacer alusión bien a la persona encargada de dirigir una de las provincias (o prioratos) en las que se articulaba el patrimonio sanjuanista o bien podía ser empleado como sinónimo de presbítero (aquella persona que estaba al frente de una de las iglesias de la institución y que tan sólo tenía responsabilidades eclesiásticas), el comendador sería la persona encargada de administrar la encomienda, unidad de organización que ocuparía un escalafón inferior al del priorato o provincia.

¹³⁰⁹ “Por una puerta del brazo norte del crucero salimos á unas dependencias adosadas á la iglesia, en las cuales, además de la capilla donde es tradición se armaban los caballeros de San Juan de Jerusalén, de quienes era la iglesia desde mediados el siglo XII (...), se ven pinturas”. Vid. AGAPITO Y REVILLA (1905-1906), t. II, p. 427.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

esta manera, en torno a una hornacina central sobre la que se dispone el citado escudo de la orden hospitalaria de San Juan de Jerusalén¹³¹⁰, se localizan, como si de un auténtico eje de simetría se tratara, dos emblemas heráldicos gemelos correspondientes (**il. 202**), a mi juicio, al mecenas que encargara decorar esta dependencia (a buen seguro, corresponderían bien al prior o bien al comendador referidos en la ya referida inscripción)¹³¹¹, así como dos escenas alusivas a sendos pasajes relativos a la hagiografía de *San Juan Bautista*. Estas escenas, de la misma forma que las localizadas en el paramento meridional, debieron de estar inscritas, como así se desprende de los vestigios estructurales conservados, en especial, en la escena de la derecha del muro oriental, en amplios compartimentos articulados mediante columnas compuestas por sus correspondientes basas y capiteles sobre las que según parece apoyarían arcos carpaneles. Del referido sistema articulador, concebido como trasunto del ensamblaje de los retablos muebles que de manera progresiva se fueron instalando en el interior de las fabricas templarias, apenas queda resto alguno en la escena que, en origen representada en el extremo izquierdo del muro oriental, haría referencia al *Retiro de San Juan Bautista al desierto* (**il. 203**). De la detenida contemplación de esta escena todavía se discierne, aunque parcialmente arruinada, la figura del Precursor a la izquierda de la composición. Al santo, representado en un nivel más elevado y vestido con el tradicional sayo de pelo de camello cubierto con un ampuloso manto blanco, parece que le acompañan en su retiro un grupo de animales entre los que todavía se intuye un camello en primer plano y las siluetas de otros animales, que orientan sus cabezas al Bautista, en segundo plano¹³¹².

¹³¹⁰ De la minuciosa contemplación de la hornacina referida se deduce, en un proceso semejante a lo que debió de ocurrir en la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 45], que esta obtuvo tal condición desde su primitiva función como vano. Esta conversión, con arreglo al desarrollo pictórico en torno a ella (se aprecia una vaga línea que perfilaría el contorno de la antigua ventana), estimo que pudo producirse con anterioridad a la realización de un conjunto mural que se muestra perfectamente adaptado a ella.

¹³¹¹ De los emblemas heráldicos, de los que no he logrado averiguar su identidad, puede decirse que se trata de dos escudos partidos: primero cuartelado en sotuer de 1 y 3 de Castilla y de 2 y 4 de León; segundo cortado de 1 partido de *a* con tres fajas y de *b* con dos lobos, de 2 cabeza de animal, bordura cargada de ocho bezantes o roeles. Si bien FERNÁNDEZ FUENTES (2013), p. 432 también hace referencia a estos emblemas heráldicos, la autora no resuelve los interrogantes en torno a la identidad de las armas.

¹³¹² La citada escena presenta notables analogías iconográficas, a tenor de la descripción que hiciera ARRÚE UGARTE (1986), pp. 95-96, con la que fuera representada en el conjunto mural proveniente del templo de El Collado (La Rioja). De igual modo que en la composición objeto de estudio, *San Juan Bautista* está escoltado por un grupo de animales, no existiendo, sin embargo, constancia alguna de otros motivos iconográficos cuya originaria representación considero que es una incógnita dado el deterioro que presenta la superficie pictórica.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

Esta escena representa el comienzo de la predicación del Bautista, un ciclo que, si bien también incluye la *Predicación de los Fariseos* o el *Bautismo de los fieles en las aguas del Jordán*¹³¹³, en el conjunto mural objeto de estudio se sintetiza, por este orden, tanto en la *Retirada del Precursor al desierto* como en el *Bautismo de Jesucristo* y en la *Predicación de San Juan Bautista*. En efecto, el paramento oriental, a la derecha de la hornacina central, también alberga el episodio del *Bautismo de Jesucristo* (il. 204)¹³¹⁴, un pasaje que el artista representa con arreglo al tipo iconográfico habitual ya anotado en el anterior apartado sobre las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo¹³¹⁵: en efecto, Cristo, representado como hombre adulto y barbado con arreglo al relato de San Lucas que atribuye al Mesías la edad de treinta en el momento de su bautismo¹³¹⁶, estaría sumergido en el agua del río Jordán hasta las rodillas. Con la sola protección que le otorga el perizoma que cubre sus partes púdicas, Cristo, al que el autor otorgó una mayor importancia mediante su centrada situación en la escena y su posición más destacada, junta sus dos manos a la vez que el Precursor, ataviado, a buen seguro, con una zamarra de pelo de camello cubierta con un amplio manto, derrama el agua del río mediante algún tipo de recipiente sobre la cabeza

En este punto, cabe señalar que en las pinturas murales de El Collado, *San Juan Bautista* porta una filacteria en la todavía puede leerse “ego vox clamantis in deserto p[ar]ate”. Asimismo, contempla la escena un ángel músico que según la autora pudo guiar al santo al desierto.

¹³¹³ Por lo que a la *Predicación de los Fariseos* respecta, decir que este pasaje aparece recogido en Mt 3, 7-11, donde se dice que “Al ver venir [San Juan] a su bautismo a muchos de los fariseos y saduceos, les dijo: “Raza de víboras, ¿quién os ha enseñado a huir de la ira que os amenaza? Dad frutos dignos de conversión, y no os ilusionéis con decir en vuestro interior: Tenemos por padre a Abrahán, porque os digo que Dios puede suscitar hijos a Abrahán hasta de estas palabras. Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego. Yo os bautizo en agua para que os arrepintáis; pero el que viene detrás de mí es más fuerte que yo, y yo no soy digno de descalzarle las sandalias. Él os bautizará con Espíritu Santo y fuego” (en semejantes términos se refirió a este relato se refirió Lc 3, 7-9). Por lo que al *Bautismo de los infieles* respecta Mt 3, 6 dice: “...ellos confesaban sus pecados, y él [San Juan Bautista] los bautizaba en el Jordán”.

¹³¹⁴ En Mt 3, 13-17 se dice lo siguiente sobre el Bautismo de Cristo: “Entonces Jesús fue de galilea al Jordán para que Juan lo bautizara. Pero Juan quería impedirlo, diciendo: “Soy yo el que necesito ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a mí?” Jesús le respondió: “¡Déjame ahora, pues conviene que se cumpla así toda justifica!” Entonces Juan accedió a ello. Una vez bautizado, Jesús salió del agua; y en esto los cielos se abrieron y vio al Espíritu Santo descender en forma de paloma y posarse sobre Él. Y se oyó una voz del cielo: “Este es mi hijo amado, mi predilecto”. En semejantes términos se expresa Mac 1, 9-11 y Lc 3, 21-22.

¹³¹⁵ Con ocasión del prolijo estudio realizado sobre las pinturas murales de la iglesia de Fresno el Viejo, anoté que la escena del *Bautismo de San Juan Bautista por Cristo* [cat. 6, il. 61] fue representada de acuerdo al tipo iconográfico tradicionalmente adoptado en el episodio del *Bautismo de Cristo*.

¹³¹⁶ “Jesús, al comenzar, tenía unos treinta años, y se le tenía por hijo de José”. Vid. Lc 3,23.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

del Mesías¹³¹⁷. En la orilla opuesta a donde se sitúa el Bautista, esto es, en el lado izquierdo de la composición, el autor parece que dispuso a dos figuras angélicas que considero habría que identificar con dos ángeles mancebos recién venidos para oficiar como diáconos¹³¹⁸. Sin embargo, el deplorable estado de conservación en el que se encuentra la escena impide precisar la fisonomía y actitud de unas figuras que parece portarían el atuendo de Jesucristo mientras *San Juan* procede a administrar el sacramento del bautismo¹³¹⁹.

Con arreglo a un sistema estructural semejante al que debió de enmarcar las dos escenas representadas en el paramento oriental de la citada capilla fueron también definidos los dos encasamientos que enmarcan las dos escenas ubicadas en el paramento meridional de dicha estancia. De ellas, insertas en dos compartimentos articulados mediante dos columnas sobre

¹³¹⁷ El hecho de que la parte superior de la escena del *Bautismo de Cristo* esté parcialmente arruinada impide advertir el recipiente con el que *San Juan Bautista* vertería el agua del río Jordán sobre la cabeza de Cristo, un elemento que, sin embargo, y a tenor de lo señalado por GARCÍA PÁRAMO (1988), p. 41, bien pudo ser una concha o incluso, una vasija, pues esta sustituyó a la referida concha en la pintura gótica castellana. Semejante utensilio aparece, por ejemplo, tanto en la escena del *Bautismo de Jesucristo* del retablo de la catedral vieja de Salamanca (PANERA CUEVAS (2000), p. 160) como en la escena se análoga temática del retablo del templo del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) (LACARRA DUCAY (2004), p. 96). Asimismo, en ambas escenas también se constata la presencia tanto de la paloma del Espíritu Santo como de la figura de Dios Padre, dos motivos iconográficos que no es posible precisar su originaria representación en las pinturas murales cuyo estudio me ocupa dada la íntegra desaparición de la parte superior de la superficie pictórica.

¹³¹⁸ “Su presencia no se menciona ni en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos. También dicha presencia se explica por la liturgia en la cual un diácono asistía al obispo sosteniendo el capillo y vistiendo a los catecúmenos con una túnica blanca después de la inmersión. El número de diáconos oscila entre uno y tres, en este último caso simbolizan las tres jerarquías angélicas” (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 310). Al respecto también se refiere PANERA CUEVAS (2000), p. 160: “su inclusión, que se convirtió en desde el siglo XIV en un estereotipo, debe explicarse por influencia de la liturgia bizantina, según la cual, tendrían la función de “diáconos” que con las manos “velatae” asisten al obispo y le ayudan a vestir a los catecúmenos”.

¹³¹⁹ De ser correcta esta interpretación, la actitud de las figuras angélicas se asemejaría a la que presentan los ángeles en la escena del *Bautismo de Cristo* de la catedral vieja de Salamanca, pues sujetan tanto el manto como la túnica de Cristo. En este sentido, existirían diferencias con como fueron representados los ángeles en el retablo de la iglesia de San Salvador de la Ejea de los Caballeros (Zaragoza), pues mientras un ángel porta el atavío de Cristo el otro junta sus dos manos en actitud orante (LACARRA DUCAY (2004), p. 64). Sea como fuere, el esquema compositivo al que se adecua la escena del *Bautismo de Cristo* del conjunto mural objeto de estudio también se asemeja, en cuanto a la disposición de los integrantes, a la escena con el mismo tema que fuera representada en las pinturas murales procedentes del templo riojano de El Collado (ARRÚE UGARTE (1986), p. 96 y en el retablo de San Ildefonso que encargara el cardenal Mella a Fernando Gallego para la capilla de la misma advocación emplazada en la catedral de Zamora (SILVA MAROTO (2004), pp. 164-166). Asimismo, cabría señalar la escena del *Bautismo de Cristo* representada en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Laguna de Negrillos (León), donde el autor, sin embargo, únicamente situó a un ángel llevando, en este caso, la vestimenta de Cristo (GRAU LOBO (1997), p. 139). Con todo, en las pinturas murales objeto de estudio, los autores representaron a Cristo en posición frontal, una postura que contrasta con el giro que Cristo realiza al Precursor en las escenas del *Bautismo de Cristo* del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca o del retablo mayor del templo de Santa María del Castillo de Frómista.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

las que apoyan sendos arcos carpaneles (cada uno de los fustes de las columnas se orna con cardinas dispuestas en forma helicoidal), la primera, la ubicada a la izquierda del paramento meridional, alude al pasaje de la *Predicación de San Juan Bautista* (il. 205). En esta escena, la figura del Precursor, ataviada con el tradicional sayo de pelo de camello y con un amplio manto posiblemente blanco a juzgar por lo que se desprende de las escenas previas, ha sido representada en el momento de su testimonio, mostrando el Redentor al pueblo que escolta su monumental efigie¹³²⁰. En efecto, *San Juan Bautista*, sito en el centro de la composición con el firme objeto de resaltar su figura, se muestra ante una amplia audiencia conformada por una extensa gama de tipos humanos y vestimentas con arreglo a la variante iconográfica tradicional: el Precursor, nimbado y barbado, apunta con el dedo índice de su mano derecha al *Agnus Dei* que se encuentra tumbado sobre un libro¹³²¹.

Amén del episodio de la *Predicación de San Juan Bautista*, el autor, en lugar de plasmar una cuarta escena relativa a la hagiografía del Precursor, plasmó, en el encasamento situado a la derecha del paramento meridional, la monumental efigie de un *Santo Obispo* del que ignoro su identidad dada su representación con atributos genéricos que impiden concretarla (il. 207). Su figura, ligeramente vuelta hacia su derecha, al lado izquierdo del espectador, se recorta sobre un paño de brocado que aún se intuye a sus espaldas. Se encuentra revestida con los atuendos episcopales de su dignidad, el alba y la capa pluvial, al mismo tiempo que

¹³²⁰ “Por aquellos días apareció Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea y diciendo: “Convertíos, porque está cerca el reino de Dios”. Este es aquel que el profeta Isaías había anunciado cuando dijo: *Voz grita en el desierto: Preparad el camino del Señor, allanad sus senderos*. Juan tenía un vestido de pelo de camello y un cinturón de cuero a la cintura, y se alimentaba de saltamontes y miel silvestre”. Vid. Mt 3, 1-4. En semejantes términos se expresa Mc 1, 2-6.

¹³²¹ Mientras el libro aludiría a su condición de profeta, el *Agnus Dei* se constituye en símbolo de Jesucristo, del que *San Juan Bautista* es el Precursor (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 491). La manera como *San Juan Bautista* fue representado en dicha escena presenta notables semejanzas iconográficas con como lo hace en el conjunto mural del templo de San Miguel de Palencia. Amén de esta figura, perteneciente a una capa pictórica superpuesta en el siglo XV a una previa datada por GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 127-128 en torno al año 1390, habría que señalar las efigies del santo representadas en las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Laguna de Negrillos (León) (GRAU LOBO (1997), pp. 137-140, foto 12), en el conjunto mural provenientes de la iglesia riojana de El Collado (ARRÚE UGARTE (1986), pp. 94-95), así como en las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia) (MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 102). De la guisa mencionada, se integra *San Juan Bautista* en otras escenas alusivas a la *Predicación del Precursor*. En este punto, habría que señalar la tabla de la *Predicación de San Juan Bautista* sita en la iglesia parroquial de San Miguel del Pino (Valladolid) y atribuida al Maestro de Portillo (il. 206) o la pintura de similar temática actualmente conservada en el Museo Nacional del Prado y atribuida al llamado Maestro de Miraflores. Vid. SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 656-658, fig. 211.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

distinguida con el báculo que sujeta con su mano derecha y con un libro que sostiene con la izquierda. El que dicha efigie no fuera representada o al menos, no se conserva, con algún atributo personal, impide certificar la identidad de semejante prelado¹³²².

El hecho de que el autor representara al citado *Santo Obispo*, una figura de la que no se distingue más que su dibujo preparatorio, permite mencionar, con la salvedad del programa pictórico en origen representado en el paramento norte de la estancia, que el conjunto mural objeto de interés no estuvo exclusivamente conformado por episodios alusivos a la vida de *San Juan Bautista*. Teniendo en cuenta semejante consideración, resulta factible extraer una serie de conclusiones sobre el repertorio pictórico analizado en líneas previas: del conjunto mural en la actualidad conservado se desprende, con la salvedad del referido *Santo Obispo* cuya identidad ignoro, la intención del artista por recoger los pasajes más significativos del ciclo de la Predicación y Bautismo. En efecto, y a juzgar por el modo como estos episodios aparecen en el marco de las pinturas murales, el autor responsable del conjunto confirió un mayor protagonismo, dada su presencia en el paramento oriental, el de mayor privilegio, al *Retiro de San Juan Bautista al desierto* y al *Bautismo de Cristo*, relegando a un lugar más secundario, y trastocando, por ende, el orden del ciclo hagiográfico de *San Juan Bautista*, el pasaje de la *Predicación del Precursor*. Así las cosas y, a tenor de las escenas conservadas, considero poco probable que el autor recogiera algún otro pasaje concerniente al referido ciclo en el paramento septentrional de la estancia, siendo la ausencia de elementos de juicio suficientes condicionante para precisar el repertorio pictórico que en origen fuera plasmado en un fragmento de superficie muraria cuyas reducidas dimensiones estimo impedirían que cualquier otro ciclo hagiográfico del santo sobrepasara en importancia al de la Predicación y Bautismo. Le elección de semejante momento de la trayectoria vital del santo estimo que

¹³²² La manera como el *Santo Obispo* fue representado, distinguido con un báculo y con un libro, se asemeja al modo como fue caracterizado el prelado que protagoniza la pintura atribuida por SILVA MAROTO (1990), t. I, p. 328, fig. 65 al Maestro de Budapest. La autora, debido a la carencia de atributos específicos que ayuden a concretar su identidad, identificó la referida efigie con un Padre de la Iglesia, acaso, *San Agustín*. Amén de esta interpretación, quizás extensible al conjunto mural objeto de estudio, cabría mencionar la representación del *Santo Obispo* sobre un fondo conformado por un paño de brocado apreciable también en la tabla asimismo protagonizada por un *Santo Obispo* y conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. La citada pintura, atribuida al pintor Martín Bernat, difiere, sin embargo, con la escena que es objeto de estudio, pues el prelado aparece con el báculo y fue representado con el gesto de bendecir. Vid. ORTIZ VALERO (2013), pp. 218-221 y 246.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

no es ni mucho menos fortuito, pues en él, por encima del ciclo de la infancia o de la pasión del santo, considero que se concentra la labor del Bautista como Precursor de Cristo.

En virtud de lo aquí expuesto pudiera anotarse que las pinturas murales cuyo estudio me ocupa tuvieron un sentido totalmente diferente al que poseyeron otros programas pictóricos también constituidos por un ciclo hagiográfico del Precursor. De la detenida contemplación del conjunto mural de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo se constata, como ya afirmé en el apartado correspondiente, la presencia de diferentes episodios concernientes a la infancia y a los momentos previos de la pasión del Bautista. Por otra parte, las pinturas murales provenientes de la iglesia de El Collado (La Rioja) contienen un extenso repertorio pictórico en el que tienen cabida episodios relativos a los ciclos de la infancia, predicación y bautismo, pasión y leyenda de las reliquias¹³²³, siendo el luctuoso momento de la pasión del Bautista también representado en el conjunto mural del templo de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria)¹³²⁴. El recorrido que por la hagiografía del Bautista se aprecia en las pinturas murales de El Collado y, en menor medida, en el conjunto mural del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo tenía como firme pretensión presentar a toda persona que ingresara en el interior de los edificios la vida del santo al que estos estaban dedicados en forma parecida al sentido otorgado a las pinturas murales que ornaban el testero del templo de San Bartolomé de Fompedraza. El sentido catequético dominante en los murales citados considero que no se observa, sin embargo, en el conjunto mural cuyo estudio me ocupa, un

¹³²³ Por lo que a las pinturas murales de El Collado respecta, mencionar que estas se hacen eco del ciclo de la infancia del Precursor a través del episodio del *Nacimiento de San Juan Bautista e Imposición del nombre de Juan por el sacerdote Zacarías*. Asimismo y, amén del ciclo de la predicación, ya apuntado en líneas previas, convendría advertir el ciclo de la pasión de *San Juan Bautista*, formado por la *Reprimenda del Bautista a Herodes y a Herodías*, el *Festín de Herodes y la danza de Salomé*, la *Decapitación del Precursor* y el instante en el que *Salomé entrega la cabeza de San Juan a Herodías*. Por último, anotar el ciclo de la leyenda de las reliquias, constituido por el pasaje concerniente a la *Incineración de los restos del Precursor*. Vid. ARRÚE UGARTE (1986), pp. 95-99.

¹³²⁴ En cuanto a las pinturas murales de la iglesia parroquial de Mata de Hoz decir que el programa pictórico se compone de los siguientes episodios: *San Juan Bautista recrimina a Herodes su relación con Herodías*, el *Encarcelamiento del Precursor*, el *Banquete de Herodes y la danza de Salomé* y la *Entrega de la cabeza del Bautista a Salomé* (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 218; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 286-291). En este punto hay también que citar las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Laguna de Negrillos (León), conjunto mural que Grau Lobo cataloga en el último cuarto del siglo XV y que conserva el instante en el que *Salomé entrega la cabeza de San Juan Bautista a Herodías*, así como el episodio alusivo a la *Degollación del Precursor*, un pasaje del que no se conserva más que la figura de dicho santo arrodillada a la espera de ser decapitada. Vid. GRAU LOBO (1997), p. 139.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

programa pictórico en el que la preponderancia de una etapa concreta de la trayectoria vital de *San Juan Bautista* pudiera asentarse en la desconocida función otorgada a una capilla en cuya decoración participaron distinguidos componentes de la institución sanjuanista como así queda recogido en la arruinada inscripción ya anotada.

Poco más puede apuntarse en torno a la iconografía de un conjunto mural del que apenas existe referencia alguna en la documentación redactada con ocasión de la actuación a la que quedó sujeta la citada fábrica templaria en la década de los 80 del siglo pasado. Asimismo, las numerosas fuentes textuales que sobre la iglesia de Santa María existen apenas se hacen eco de las pinturas murales objeto de estudio, un hecho que pudiera deberse a la recóndita y aislada situación del programa pictórico en el marco del edificio o al deplorable estado de conservación que presenta una obra pictórica perjudicada por circunstancias diversas. De la consulta de las diferentes publicaciones que aluden al mural pude constatar que el volumen correspondiente del *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid* es la única obra en la que se hace un sucinto análisis iconográfico del conjunto mural en combinación con una propuesta cronológica del mismo¹³²⁵. Precisamente, la gran mayoría de las reseñas textuales incide en este último punto, apuntando su primigenia concepción en grisalla y su ejecución en torno a la segunda mitad del siglo XV¹³²⁶. La unánime aquiescencia en torno a un marco cronológico del que también se hizo eco la prensa local del momento y el informe derivado de la intervención¹³²⁷, resulta, a mi juicio, adecuado, aunque un tanto genérico, a juzgar por las consideraciones que devienen no tanto del tipo epigráfico de la inscripción¹³²⁸ como de

¹³²⁵ “La siguiente capilla [a la de Doña Urraca] muestra restos de una decoración mural al fresco. Una inscripción muy poco legible, en letras góticas, corre por la mitad del muro. En la parte inferior hay restos de decoración geométrica. En la parte superior, se ve la Cruz de Malta, y, muy desvaídos santos bajo arquerías, representando a San Juan Bautista y a un Santo Obispo. Aunque están muy maltratados su estilo parece responder a la segunda mitad del siglo XV”. Vid. ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), pp. 480-481.

¹³²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 360; RIVERA BLANCO (1995), vol. 2, p. 379 (ficha redactada por Rivera Blanco); GONZÁLEZ MUELAS (2000), p. 37.

¹³²⁷ En el artículo “Santa María de Wamba, entre el mozárabe y el románico” (*El Norte de Castilla*, 10 de abril de 1986) el periodista señala la destacable condición de “las pinturas murales de grisalla del siglo XV”, una catalogación cronológica relativa al conjunto pictórico objeto de estudio. Asimismo, el “Informe sobre la restauración de la iglesia de Santa María de Wamba” custodiado en el Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León.

¹³²⁸ Como dice MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141 “la introducción de la escritura gótica minúscula en el programa epigráfico europeo, al igual que ocurre con algunos tipos de gótica en el campo librario, se

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

las características del tocado que llevan las efigies representadas a los pies del Precursor en el pasaje alusivo a la *Predicación de San Juan Bautista* (véase il. 205). Entre ellos, pueden apreciarse un grupo de gorras y bonetes que, como la melena larga hasta los hombros con la que parece fue representada alguna de las figuras, se estilaron en los 90 del siglo XV¹³²⁹. Es precisamente a este periodo al que estimo corresponde este conjunto mural a tenor también de los audaces caracteres estilísticos concretados en: el menor predominio de la línea en la construcción de las efigies, así como en la ejecución de los pliegues de las indumentarias al usarse el sombreado y los contrastes cromáticos como recursos para elaborar unos pliegues más realistas y para insinuar el volumen de las figuras. Asimismo, también pudiera anotarse la concepción de las escenas sobre un fondo en el que el artista incluyó ciertas referencias espaciales que considero ayudan a enmarcar el desarrollo de cada uno de los episodios. En base a todo ello y a rasgos tales como la inserción de los dos ángeles tenantes sosteniendo el emblema de la orden hospitalaria¹³³⁰, el tratamiento con que ha sido concebido el fondo sobre el que se recorta el *Santo Obispo*, formado por un sistema ornamental que rememora la habitual ornamentación a base de brocados y, en especial, al retratístico tratamiento de los rasgos faciales de las figuras que presencian la *Predicación de San Juan Bautista*, estimo que pudiera señalarse la catalogación del mural a propuestas pictóricas hispanoflamencas.

produce en la primera mitad del siglo XIV, si bien en la Península Ibérica no encontramos más que tímidos ensayos a lo largo de esta centuria, consolidándose ya en el primer tercio del siglo XV". Asimismo, como así indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69, la escritura gótica minúscula siguió usándose en la primera mitad del siglo XVI.

¹³²⁹ De entre la indumentaria susceptible de ser analizada me centraré, ante el mal estado de conservación del conjunto mural, en los tocados, identificables con las gorras y bonetes que, imperantes a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI (BERNIS MADRAZO (1956), p. 47), se estilaron de forma contemporánea a la melena larga hasta los hombros que se impuso en la década de los 90 del siglo XV como sustitución de la melena corta con flequillo característica de décadas previas. Vid. *ibidem*.

¹³³⁰ Como los salvajes (AZCÁRATE (1948), p. 82), el ángel tenante de emblemas alcanzó una extraordinaria fortuna a finales del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente. Fue en dicho momento, cuando fueron esculpidos los cuatro ángeles de la iglesia de San Justo y Pastor de la localidad vallisoletana de Cuenca de Campos, dos de los cuales llevan en las manos los emblemas de los Ceínos (ARA GIL (1977), p. 379). Amén de obra escultórica, ángeles tenantes también portan los emblemas que fueron pintados en las albanegas de la portada de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, ils. 375-376]. Asimismo, habría que señalar el ángel que porta el emblema de los Fuente Almejir en el paramento del tramo recto presbiterial de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 414].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

18.- WAMBA. Pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha anterior.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 208-215).

- **Localización:** Muro frontero de un arcosolio apuntado abierto en el muro del lado del Evangelio del templo.

- **Temas:** La *Visitación*.

- **Fecha de descubrimiento:** No me consta la fecha del desencalado.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** El mural objeto de estudio fue consolidado y restaurado a mediados de los años 90 del pasado siglo.

- **Técnica:** Pintura mural al fresco.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Finales del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El señalado proceso de restauración logró consolidar la capa pictórica, a la vez que reintegrar las huellas de piqueteado realizadas a fin de garantizar el perfecto agarre de enlucidos posteriores.

- **Bibliografía:** MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 389; ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), p. 478; RIVERA BLANCO (1995), vol. II, p. 979 (ficha redactada por Rivera Blanco); GONZÁLEZ MUELAS (2000), p. 38.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Las pinturas murales conservadas en la estancia contigua a la conocida como capilla de “Doña Urraca” no son las únicas que, en efecto, pueden contemplarse en la iglesia de Santa María de Wamba, un edificio cuyos paramentos también albergan, al margen del programa pictórico de época mozárabe que todavía se conserva en el muro testero de la capilla mayor, el mural de la *Visitación* que fuera representado en el muro frontal del arcosolio apuntado abierto en el muro septentrional del edificio, en el fragmento de superficie muraria existente entre los accesos que comunican con la capilla bautismal y el corredor que conduce a la ya referida capilla de “doña Urraca” (il. 208). El lucillo gótico, formado por una sucesión de molduras y boceles que apoyan en columnitas rematadas con capiteles decorados mediante un encaje vegetal de tupida y espesa labra, pienso que fue hecho, a juzgar por los elementos estructurales que lo componen, en el siglo XIV¹³³¹, con arreglo a una función funeraria. De dicha concepción, constatable en el componente heráldico todavía perceptible en el capitel de la derecha del lucillo (il. 209), opino que el mural en cuestión se muestra ajena dada su anacrónica ejecución con respecto al horizonte cronológico al que considero corresponde el arcosolio y a su más que probable realización, a tenor del tema representado, la *Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel*, como imagen principal del altar en que dicho arcosolio considero que se convirtió. Esta interpretación resultará acertada si como pienso dicho espacio llegó a convertirse en el altar de *Santa Isabel* o, incluso, de la *Visitación*¹³³², que aparece asiduamente recogido en las referencias documentales sobre la iglesia de Santa María de Wamba.

Con tal fin, con la finalidad de dar a conocer a todo aquel que accedía al templo de Santa María de Wamba la situación del altar perteneciente a la referida capellanía de Santa Isabel,

¹³³¹ ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), p. 478.

¹³³² En la visita ordinaria del año 1666 se dice que “el capellan que al presente es de la capellania de santa Isabel es el licenciado Juan Callexas (...) enbargue las rentas que tubieren en esta villa e benda luego todo lo que ubiere menester para traer una sabana e un frontal de guadamecí para el adorno y el aseo del altar de la dicha capellania (...). Vid. ADVa. Caja 1. Cuentas de fábrica 1644-1748. Libro de cuentas de fábrica 1644-1713. Por otra parte, en la visita general eclesiástica de Santa María de Wamba de 1714 se indica que “...visito el altar de la capellania de Santa Isavel (...) e se hallo con su ara, savana e frontal e decente para servir missa en el”. Vid. ADVa. Caja 1. Cuentas de fábrica 1644-1748. Libro de cuentas de fábrica 1714-1748. En la misma visita general eclesiástica se detalla que “la una [misas] de requiem el miércoles en el osario de dicha iglesia, e la otra el savado en el dicho altar de la Visitacion de Santa Isavel, y el viernes una reçada, en el dicho altar de la Visitacion”. Vid. ADVa. Caja 1. Cuentas de fábrica 1644-1748. Libro de cuentas de fábrica 1714-1748.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

el artista representó el episodio de la *Visitación*. Dicho pasaje abarca el paramento frontal del señalado arcosolio en su totalidad y tiene un desarrollo ajustado al formato apuntado del lucillo que lo cobija. El episodio debió de estar cubierto por una gruesa película de revoco añadida en el marco de las distintas campañas de encalado a las que quedó sujeta la iglesia de Santa María de Wamba en época moderna¹³³³. Tras su descubrimiento, del que ignoro el momento exacto en que se produjo, las pinturas murales objeto de estudio presentaban, tal y como se desprende del material fotográfico guardado y consultado en el archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid (no se menciona la fecha en que fue registrada la imagen) (il. 210), importantes daños. Los referidos perjuicios fueron ocasionados, como así advierte el artículo “La iglesia de Santa María, de Wamba, en pésimo estado de conservación”, por el pernicioso desencalado¹³³⁴, así como por las huellas infligidas por el piqueteado sobre la película pictórica con el objeto de garantizar el agarre de enlucidos posteriores. Así las cosas, no será hasta la reciente restauración acometida a mediados de los años 90 del siglo pasado, una vez finalizados los trabajos de recuperación del edificio a finales de la década de los 80 de dicha centuria, cuando estas pinturas murales se restauren, como así expresa el pertinente artículo publicado en *El Norte de Castilla*¹³³⁵.

Los mencionados trabajos de restauración entonces efectuados restituyeron el originario esplendor de un programa iconográfico que narra el episodio de la *Visitación* de acuerdo a parámetros compositivos que permiten combinar, en un mismo conjunto, el encuentro entre la Virgen María y *Santa Isabel* y el trayecto de María hasta la casa de su prima (il. 211)¹³³⁶.

¹³³³ “Pagados a los maestros de obras que retejaron (...) los techados de dicha Yglesia repararon sus techos paredes y blanquearon con cal dicha Iglesia y su portico (...)”. Vid. ADVa. Caja 2. Cuentas de fábrica 1750-1890. Libro de cuentas de fábrica 1750-1798. (Cuentas de fábrica de 1788 y 1789), f. 334 r. y f. 335 v.

¹³³⁴ Dicho artículo fue publicado en *El Norte de Castilla* el 24 de mayo de 1984.

¹³³⁵ En el artículo “La Junta restaurará las pinturas murales de la iglesia de Santa María” (*El Norte de Castilla*, 7 de junio de 1995) se señala que “El proyecto contempla la restauración de la pintura mural mozárabe que se ubica en el testero del altar mayor y el altar de Santa Ana, donde se descubrió una representación pictórica gótico tardía de finales del siglo XV”.

¹³³⁶ El autor se prodiga más en una escena de la que ya existen ejemplos en el siglo XIV: pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro, de mediados del siglo XIV, así como del ángulo SO y de la sacristía de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora, de mediados del siglo XIV y de la segunda mitad de la citada centuria respectivamente (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), pp. 308-309, 354 (nota n.º 1292) y 357 (nota n.º 1300)). También existen ejemplos en murales del siglo XV. En este punto y, amén de las pinturas del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 56], donde semejante pasaje se integra, de igual

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La secundaria condición de este último episodio, que pienso remitiría tanto a la cita bíblica recogida en Lucas como al influyente texto del Cartujano¹³³⁷, propició su representación en un abocetado segundo plano en el que con cierta dificultad pueden discernirse las figuras de la Virgen María y de su doncella haciendo camino desde una especie de ciudad amurallada situada en el fondo de la composición¹³³⁸. Tras un largo trayecto, la Virgen y la criada que la acompañaba llegaron a casa de *Santa Isabel*, en cuyo umbral tiene lugar, de acuerdo al *Protoevangelio de Santiago*, el encuentro entre las dos primas y, por consiguiente, la mutua verificación de su condición grávida¹³³⁹. El autor, que ensalza semejante hecho mediante su situación en primer plano y el mayor tamaño de las dos figuras erigidas en protagonistas del referido pasaje (**il. 212**), elabora una escena que presenta ciertas analogías compositivas con la pintura de semejante temática que la autora Silva Maroto atribuyera al círculo del pintor burgalés Diego de la Cruz y que hoy se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (**il. 213**)¹³⁴⁰. De igual manera que en esta obra, de clara inspiración rogeriana, pues la autora señala que deriva de la *Visitación* representada por Roger van der Weyden en la arquivolta del *Nacimiento de San Juan Bautista* del tríptico proveniente de la cartuja de Miraflores¹³⁴¹, la Virgen María, nimbada y vestida con una amplia túnica de tonalidad vinosa cubierta con

manera que en las de Toro, en el ciclo hagiográfico del Precursor, cabría mencionar: el conjunto mural de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 433], el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), así como las pinturas murales de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia) y de las ermitas de la Asunción de San Felices de Castillería (Palencia) y de la Virgen del Valle de Vallespinoso de Cervera (Palencia). Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 96, 141, 168, 206, 241-242. A estos conjuntos murales también se refiere BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 174, 178, 187, 196 y 199.

¹³³⁷ A la cita bíblica “María fue a la montaña” (Lc 1, 39), habría que añadir que en el texto del Cartujano se indica que “levantóse la Virgen María e fuesse a la montaña. Judea esta asentada en la montaña e en alto lugar e assimesmo estava en alto la casa de Zacarias en un cerro...”.

¹³³⁸ “Como el camino a través de la montaña es rudo y poco seguro, no camina sola, habitualmente se la supone acompañada por una criada (...), y a veces hasta por José y los ángeles que la guían”. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 205.

¹³³⁹ “Llena de gozo, María fué a casa de Isabel su parienta. Llamó a la puerta y, al oírla Isabel, dejó la escarlata, corrió hacia la puerta, abrió, y, al ver a María la bendijo diciendo: “¿De dónde a mí el que la madre de mi Señor venga a mi casa?; pues fíjate que el fruto que llevo en mi seno se ha puesto a saltar dentro de mí, como para bendecirte”. Vid. *Protoevangelio de Santiago*, XII, 2. El autor localiza, en efecto, la escena en un exterior contraviniendo la cita bíblica de San Lucas (Lc 1, 40): “‘‘Entró [María] en casa de Zacarías y saludó a Isabel’’”.

¹³⁴⁰ SILVA MAROTO (1990), t. II, p. 410.

¹³⁴¹ *Ibidem*.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

un manto blanco con bordura y diferentes motivos dorados que parecen querer reproducir granadas en alusión a su condición de nueva Eva¹³⁴², abraza desde lejos, aunque no se da el recíproco contacto del vientre que sí se produce en la citada tabla de Diego de la Cruz, a *Santa Isabel*. La santa, nimbada y vestida con una túnica y un amplio manto ribeteado con una orla dorada, lleva también el cuello y la cabeza cubiertos con una toca característica de una mujer de edad avanzada. Desde el interior de su casa es testigo del suceso una segunda doncella (**il. 214**) que, sin embargo, no fue plasmada, como sí lo fue la que acompaña a la Virgen María, en la ya citada tabla del Museo Lazaro Galdiano y en una segunda obra que Silva Maroto también atribuyera al círculo de Diego de la Cruz e advirtiera su origen de la antigua colección Milá¹³⁴³. En ambas composiciones, además de reproducirse el encuentro entre la Virgen y su prima ante la puerta de la casa de esta última, el autor incluye, como en las pinturas murales en cuestión, a la doncella que acompaña a la Virgen con una cesta (**il. 215**), mostrándose ajena del huso que sí aparece en las otras dos composiciones¹³⁴⁴.

Hasta aquí las apreciaciones iconográficas en torno a un conjunto mural del que apenas hay referencia alguna en la memoria de intervención del edificio y en las fuentes textuales que sobre la iglesia de Santa María de Wamba existen, un sucinto corpus bibliográfico que se reduce a breves reseñas que apenas aluden al citado programa iconográfico representado

¹³⁴² Al énfasis puesto en la representación de la distinta edad de las dos mujeres (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 206) se añade la intención del artista por mostrar su diferente condición, pues la Virgen María, joven y radiante, es retratada con una larga y rubia melena en alusión a su virginidad y su juventud (MÁLE (1982), pp. 92-93). En el dorado nimbo de la Virgen se reconoce con dificultad una dañada inscripción en letra gótica mayúscula (está incisa en surco y pintada en oro) en la que MOLINA DE LA TORRE (2012), pp. 901-902 ha leído “MARIA ARCIAEAS”. El autor expresa ciertas dudas sobre el vocablo recogido en la segunda parte de la referida inscripción, señalando que “tal vez fuera una referencia al término gracia” aun siendo este más propio del episodio de la *Anunciación*. Con todo y, debido a que la primera parte de la citada inscripción tiene sentido, no considera que se trate “de una de aquellas inscripciones en que las letras se emplean de modo ornamental”. Ejemplo de ello sería, según RODRÍGUEZ SUÁREZ (2010), p. 274, la inscripción contenida en el renglón inferior de las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia.

¹³⁴³ SILVA MAROTO (1990), t. II, p. 412.

¹³⁴⁴ La escena de la *Visitación* objeto de estudio presenta mayores analogías compositivas con la tabla de la *Visitación* de Diego de la Cruz que con otras de semejante temática existentes en territorio vallisoletano. Entre ellas cabría mencionar la pintura de la *Visitación* que, atribuida al Maestro de Manzanillo, se sitúa en el banco del retablo atribuido al Maestro de Portillo y procedente de la iglesia de San Esteban de Portillo (hoy se sitúa en la capilla del palacio arzobispal de Valladolid). En ella, la Virgen y *Santa Isabel* se abrazan en presencia de San José, no existiendo constancia alguna de doncella. Al Maestro de Portillo, cuya actividad se registra entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, se le atribuye un pequeño retablo compuesto por tres tablas procedente de La Seca y a día de hoy expuesto en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valladolid. Esta obra alberga, en el panel central, la escena de la *Visitación* con arreglo a una concepción muy lejana.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

y que, en su mayoría, enmarcan su ejecución a finales del siglo XV¹³⁴⁵. El señalado marco cronológico, al que también se adhirió la prensa local del momento¹³⁴⁶ y el referido informe de la intervención¹³⁴⁷, resulta, a mi parecer, apropiado a juzgar por las consideraciones que devienen tanto del tipo de indumentaria que considero susceptible de ser analizada como de los componentes estilísticos que caracterizan al conjunto mural en cuestión. Por lo que al atiendo respecta, la doncella representada en el umbral de la casa de *Santa Isabel* viste una loba, un traje de encima talar y despegado del cuerpo (en este caso se compone de maneras para sacar los brazos) que se estiló en los últimos años del siglo XV y comienzos del siglo XVI¹³⁴⁸, un periodo al que estimo corresponde dicho conjunto mural a tenor también de los audaces caracteres estilísticos materializados en: la menor preponderancia de la línea en la construcción de las efigies, así como en la ejecución de los pliegues de las atavíos al usarse el sombreado y los contrastes cromáticos como recursos para reproducir unos pliegues más realistas. Asimismo, también habría que subrayar la concepción de la escena principal sobre un fondo formado por un amplio paisaje en el que el autor dispone una frondosa vegetación y diferentes referencias arquitectónicas encaminadas a facilitar su comprensión, así como el interés del artista por sugerir una cierta sensación de profundidad mediante la articulación de dicha composición en diferentes planos y el singular tratamiento de una casa en la que la criada de *Santa Isabel* invita a todo aquel que contemplara la escena a acceder a su interior desde el umbral de la puerta. Con todo y, a pesar de algunas incongruencias compositivas perceptibles en la desproporción con que fue ejecutada la casa de *Santa Isabel* con respecto

¹³⁴⁵ “En el tímpano interior [del nicho funerario], se encuentran unas pinturas góticas, de finales del siglo XV. Están muy deterioradas y pintadas al fresco. Representan la *Visitación* ante un fondo de paisaje, en el que se contemplan unas arquitecturas amuralladas” (ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980), p. 478). Al margen de lo indicado por los autores en el tomo correspondiente del *Catálogo Monumental* de la provincia de Valladolid, GONZÁLEZ MUELAS (2000), p. 38 advierte que “el altar data del siglo XV y presenta una pintura de fines del citado siglo que realizada en fresco narra la temática evangélica de la *Visitación*”. MARTÍN GONZÁLEZ (1970), p. 389 y RIVERA BLANCO (1995), vol. 2, p. 979 (ficha redactada por Rivera Blanco) estiman, sin embargo, que su realización se produjo en el siglo XV.

¹³⁴⁶ Mientras que el citado artículo titulado “La Junta restaurará las pinturas murales de la iglesia de Santa María” (*El Norte de Castilla*, 7 de junio de 1995) se señala la pertenencia del conjunto mural a fines del siglo XV, el referido artículo “La iglesia de Santa María, de Wamba, en pésimo estado de conservación” (*El Norte de Castilla*, 24 de mayo de 1984) fecha el conjunto mural en la segunda mitad del siglo XV.

¹³⁴⁷ “Informe sobre la restauración de la iglesia de Santa María de Wamba”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León.

¹³⁴⁸ BERNIS (1979), p. 100.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.

al tamaño de su figura y al de la Virgen, pudiera anotarse la correspondencia del conjunto mural en cuestión a propuestas pictóricas de hispanoflamencas.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

**4.2.- CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
SEGOVIA.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

19.- BERCIAL. Pinturas murales de una capilla lateral de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Al núcleo de Bercial, situado a unos 30 kilómetros al oeste de Segovia capital, en la comarca de la campiña segoviana, se adscriben los restos de la abadía de Párraces.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils-216-222).

- **Localización:** Existen restos pictóricos en una capilla abierta en el costado meridional de la nave. Estos restos se encuentran en los muros meridional y occidental de la capilla y, en especial, en un arcosolio abierto en el muro meridional de la estancia.

- **Temas:** Mientras que el fondo del lucillo albergó un desaparecido mural dedicado a San Joaquín y a Santa Ana y conocido gracias a una antigua fotografía tomada años antes de su destrucción, los paramentos meridional y occidental de la capilla debieron de estar ornados con murales de los que tan solo se han conservado restos de estrellas.

- **Fecha de descubrimiento:** No hay constancia alguna de que estuvieran ocultos.

- **Fecha de tratamiento y/restauración:** Carecen de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** Aunque el conde de Cedillo, único que llegó a ver estas pinturas murales en un cierto estado de integridad, empleó el término “fresco” para referirse al mural contenido en el arcosolio, considero que semejante expresión la utilizó como sinónimo de pintura mural.

- **Estilo:** El programa pictórico que acogió el arcosolio pudiera enmarcarse en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco a tenor de las consideraciones que devienen de la fotografía usada como referencia, una catalogación estilística que bien pudiera ser extensible, a juzgar por los restos conservados, a las pinturas murales que se situaban en los muros meridional y occidental de la capilla.

- **Cronología:** Mientras que el mural que alojó el arcosolio considero que fue realizado a fines del siglo XV, la ausencia de elementos de juicio suficientes impiden precisar el marco cronológico de los vestigios conservados en los muros meridional y occidental de la capilla.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectados por patologías difíciles de precisar por no haber quedado sujetos a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, los conjuntos murales objeto de estudio muestran un acusado deterioro a resultas de la pérdida de materia pictórica que han sufrido.

- **Bibliografía:** CEDILLO (1931), pp. 88-89.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Indica el conde de Cedillo que “entre Voltoya y Eresma, dentro del extenso territorio segoviano cerrado por la capital, Martín Muñoz [de las Posadas], Villacastín, así como por El Espinar, radicó la antigua abadía de Santa María de Párraces”¹³⁴⁹. Era el citado territorio elegido para el asentamiento de este monasterio óptimo para la producción agrícola, una especificidad que permitiría comprender, como así anotara Madoz, la conversión del lugar que más tarde ocupara la mencionada abadía en granja y espacio de esparcimiento toda vez que el cabildo segoviano recibiera la posesión del lugar por medio de donación acometida por don Blasco Galindo y su esposa¹³⁵⁰. En su versión, Madoz sostiene que la donación de la propiedad se produjo por la falta de descendencia, al tiempo que advierte, en sintonía con la obra titulada *Razón del origen y antigüedad de la iglesia de Santa María de Párraces y su abadía, privilegios, posesiones, términos, pleitos, concordias y todo lo demás a ella perteneciente*¹³⁵¹, la posterior decisión del cabildo segoviano de entregar dicho territorio al maestro Navarrón en época del monarca Ramiro II de León y de Garci Fernández, conde de Castilla¹³⁵². Monterero Simón, autor responsable del estudio *La abadía de Santa María de Párraces*, sitúa, por su parte, la creación de Párraces y su donación a la Iglesia de Segovia a principios del siglo XI¹³⁵³. Dicha interpretación, al igual que las anteriormente anotadas, no fueron, no obstante, del agrado de Enrique Gavilán, para quien no hay refrendo documental alguno sobre cualquier acontecimiento acontecido antes de la primera mitad del siglo XII, cuando, a su juicio, “la historia de Párraces comienza realmente”¹³⁵⁴. De esta forma, y en

¹³⁴⁹ CEDILLO (1931), p. 81.

¹³⁵⁰ MADOZ (1983-1984), t. 6, p. 133.

¹³⁵¹ Forma parte de un trabajo escrito a mediados del siglo XVII y estructurado en dos partes: la primera, la referida *Razón del origen y antigüedad de la iglesia de Santa María de Párraces y su abadía, privilegios, posesiones, términos, pleitos, concordias y todo lo demás a ella perteneciente*, sería un intento de hacer la historia de la abadía y de sus relaciones con el dominio; mientras que la segunda sería una breve relación sobre las características contemporáneas de la administración del dominio de Párraces. Vid GAVILÁN (1986), p. 67.

¹³⁵² Mientras que las fechas del reinado de Ramiro II de León (898-951) se sitúan entre los años 931 y 951, las del reinado de Garci Fernández, conde de Castilla (938-995), discurrieron entre los años 970 y 995.

¹³⁵³ MORTERERO SIMÓN (1963), p. 758 sitúa la donación de Párraces a la Iglesia de Segovia en torno 1006 en base a las referencias obtenidas en unas obras acometidas en 1489, cuando encontraron alojadas en los pilares y en las gradas del altar de la iglesia una reliquias acompañadas de la inscripción “necessitas fecit hoc, anno millessimo sexto”.

¹³⁵⁴ GAVILÁN (1986), p. 70.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

base a esta interpretación, Párraces tendría sus orígenes en un determinado momento de la primera mitad del siglo XII, cuando un conjunto de canónigos segovianos, con el maestro Navarrón al frente, toman la decisión de “separarse de sus colegas de la ciudad” mediante un proceso que hubo de articularse legalmente a través de dos donaciones diferentes: de ellas, la primera, que según parece fue escrita antes de 1146, no se habría conservado¹³⁵⁵, mientras que la segunda, que ratificaría la anterior, habría de datarse en el año 1148¹³⁵⁶.

Consumada e institucionalizada la separación del cabildo segoviano en 1178 a juzgar por la interpretación de Enrique Gavilán¹³⁵⁷, los canónigos asentados en Párraces tuvieron a bien adoptar la regla de San Agustín como norma reguladora. Los requerimientos edilicios de los religiosos cristalizaron con la construcción, en el tránsito de los siglos XII al XIII, de un complejo monástico compuesto por: una serie de dependencias dispuestas en torno a un claustro localizado en el lado meridional de una iglesia que, articulada en una diáfana nave única, fue objeto, como también lo fue el resto del complejo cenobial, de varias adiciones estructurales y estéticas que modificaron su fisonomía primigenia¹³⁵⁸. A la adición, tiempo después de que concluyera la construcción de la iglesia, de un conjunto de capillas laterales

¹³⁵⁵ “En veinte de noviembre del mismo año [1146], nuestro obispo y Raudulfo, prior, y Juan, arcediano de Segovia, y Domingo de Cuéllar, con todo el Cabildo, hicieron donación a Raimundo, abad, y monjes de Sagrameña de todos los diezmos de sus heredades (...). Años había (no sabemos cuántos) que habían dado nuestro obispo y Cabildo al maestro Navarrón, su canónigo y otros compañeros, su casa y granja de Párraces, distante de nuestra ciudad cinco leguas entre poniente y mediodía (...). Había fundado allí el maestro Navarrón y sus compañeros convento de canónigos reglares, en que vivían con gran observancia, pagando a esta Iglesia la tercia parte de los diezmos en señal de filiación y obediencia”. Vid. COLMENARES (1846-1847), t. I, cap. XVI, pp. 232-233.

¹³⁵⁶ “...Magister Navarro, Secoviensis Ecclesiae Canonicus, arctiorem vitan ducere volens, ab eiusdem sedis Episcopo Petro, et canonicis locum tali proposito competentem humiliter postulavit. Cuius preces praedictus Episcopus, et Canonici devote suscipientis eius orationibus, et eleemosynis communicare cupientis, sibi, et caeteris fratribus, ad eiusdem Religionis apicem instinctu divino illuc confluentibus, Ecclesiam Beatae Mariae de Parraces, salva reverentia et debita subiectione Secoviensi Ecclesiae, cum omnibus bonis suis, praeter tertiam partem decimarum, spontanea voluntate dederunt. Nuc vero Magistro Navarro ad Cauriensis Ecclesiae ministerium divino nuto translato, tibi Frater Rainulfe Ecclesiae de Parraces Dei gratia Abbas, tuisque successoribus eandem Ecclesiam cum omnibus bonis suis et etiam illam tertiam partem decimarum, quam in prima donatione nobis, et Ecclesiae nostrae retinueramus, salva reverentia, et debita subiectione Secoviensi Ecclesiae, ex integro habendam concedimus (...). Sed quoniam a Segoviense Ecclesiae Parracensis exordium sumpsit: et quotidianae sustentationis alimentum, tanquam a Matre Filia, suscipere non desinit; ad subiectionis, et obedientiae exhibitionem, et etiam ad praedictarum tertiarum recompensationem, diabit Parracensis Ecclesia sex arrobis olei concibanda luminaria in Ecclesia Secoviensi... Vid. *idem*, pp. 233-234.

¹³⁵⁷ GAVILÁN (1986), p. 74.

¹³⁵⁸ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, 1074 (ficha redactada por Ruiz Hernando y García de la Barrera).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

cubiertas con bóvedas de cuarto de cañón y concebidas como naves auxiliares¹³⁵⁹, estimo que habría que añadir las reformas emprendidas en el siglo XVI, en coincidencia con la adhesión de dicha abadía al monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial en 1567¹³⁶⁰ y, en especial, en época barroca, posiblemente como resultado del grave incendio que asoló el complejo monástico a inicios del siglo XVII¹³⁶¹. Fue en este momento, cuando considero se acometió la construcción de la bóveda de cañón con lunetos que actualmente cubre el templo y se hizo el ornato pictórico que describiera Gómez Santos de esta manera: “Hemos de consignar aquí, que aunque borrosas y en parte perdidas, se advierten sobre el testero del que fuera coro, unas pinturas murales, muy deterioradas, que representan pasajes de la vida de santos”¹³⁶².

Las crónicas que, sobre la abadía de Santa María de Párraces, escribieran el conde de Cedillo en 1931 y Gómez Santos en 1971 permiten a toda persona conocer el estado en el que se encontraba entonces un edificio detentado por particulares a resultas de los procesos desamortizadores del siglo XIX¹³⁶³. Como consecuencia de dichos procesos, el complejo

¹³⁵⁹ Al margen de las pinturas murales que serán objeto de estudio, se conservan exiguos restos pictóricos en los paramentos correspondientes a lo que antaño fueran las capillas abiertas en el costado del Evangelio de la iglesia de Santa María de Párraces. De esta manera, en el intradós de un maltrecho vano que sirviera de comunicación entre las citadas capillas, todavía se aprecian los restos de un *Cristo en majestad* en una mandorla (GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, p. 1077 (ficha redactada por Ruiz Hernando y García de la Barrera), así como otros vestigios pictóricos de los que apenas se preserva la impronta y el dibujo preparatorio.

¹³⁶⁰ Esta anexión, fruto del paulatino declive de una abadía que al “llevar una existencia poco ajustada a las exigencias de la religión fue extinguida” (ANDRÉS ORDAX/ZALAMA RODRÍGUEZ/ANDRÉS GONZÁLEZ (2003), p. 327), propició una serie de reformas estructurales materializadas en la sustitución del claustro primitivo por uno nuevo concebido de acuerdo a cánones renacentistas y la actuación en una iglesia que para Sigüenza “muestra bien la barbarie y grosería de los tiempos, que no sé dónde tenían el juicio los que de aquella manera edificaban”. Una vez anexionada, se estableció un seminario o colegio de gramática que funcionó hasta el año 1587, cuando se decidió su traslado al monasterio de El Escorial. A partir de este momento, Párraces se mantuvo como vicaría con una docena de monjes dependientes de El Escorial.

¹³⁶¹ Como explica (CEDILLO (1931), p. 87) “en 1604 padeció Párraces un devastador incendio, con que se quemó gran parte de la casa y perecieron muchas de sus escrituras y con ellas el escribano Francisco Zorita, celoso de salvarlas”.

¹³⁶² GÓMEZ SANTOS (1971), p. 304.

¹³⁶³ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, p. 1074 (ficha redactada por Ruiz Hernando y García de la Barrera). El conde de Cedillo detalla que “la abadía y el dominio rústico fueron adquiridos de Bienes nacionales por D. Aureliano de Beruete, del cual pasó a sus hijos y a sus nietos, los Sres. de García Molinas (D. Francisco);...”. Continúa diciendo que en el año “1925 el señor García de Molina vendió la hacienda al rico industrial de Olmedo D. Nicolás Rodríguez” (CEDILLO (1931), p. 82). En la actualidad pertenece a don Eloy Caro.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

fue convertido en sitio de recreo y casa de labor. En semejante contexto, la diáfana nave de la fábrica templaria fue empleada hasta fechas recientes como almacén (tras su adecuación, se ha convertido en un espacio propicio para la realización de celebraciones privadas), una función que tenía que ver con los usos agrícolas adoptados en la propiedad. La mencionada circunstancia no fue, sin embargo, obstáculo para que el referido Gómez Santos reparara en la decoración pictórica antes indicada y para que el conde de Cedillo advirtiera el conjunto mural que se extendía por el intradós y el fondo de un lucillo abierto en el muro meridional de una de las capillas situadas en el lateral de la Epístola, a la altura del cuarto tramo en que se estructura el edificio. El conde de Cedillo considera el mural como una “decoración muy interesante”, recogiendo una valiosa descripción de enorme importancia en el marco de este estudio: “bajo un arco, que debió de contener algún sepulcro, descúbrese un fresco gótico, al parecer de fines del siglo XV, en que fingiéndose una construcción arquitectónica propia de la época, véanse bajo ella y en cinco distintos compartimentos, otras tantas escenas de la vida de los santos Joaquín y Ana. Cubre el grueso del muro del medio punto un exorno mudéjar de lacería y sobre él, siguiendo el medio punto, distínguese una gótica inscripción latina, como el resto del fresco, mal conservada”¹³⁶⁴.

En su breve reseña, el conde de Cedillo ya insinuaba el precario estado de conservación del mural, sorprendiéndole, incluso, “que se conserve todavía algo artístico en este recinto, que cuando lo visitamos estaba convertido en pajar y en depósito de maderas”¹³⁶⁵. Fue, en efecto, la continuada exposición de la obra pictórica en cuestión a un ambiente poco idóneo para su preservación una de las circunstancias que propició, junto a patologías derivadas de su inherente condición al paramento, el acusado deterioro ya citado por el conde de Cedillo y perceptible en el material fotográfico que el propio autor incluyera en su artículo (**il. 216**). Desgraciadamente, la concisa reseña que, sobre el mural, escribiera el conde de Cedillo no desembocó, sin embargo, en la inmediata recuperación del programa pictórico (y, por ende, en su puesta en valor), sino que este siguió degradándose hasta el punto de que actualmente no se distingue más que una pequeña parte de los motivos ornamentales de origen mudéjar que cubrían, en origen, el intradós del lucillo y exiguos vestigios del simulado ensamblaje

¹³⁶⁴ CEDILLO (1931), pp. 88-89.

¹³⁶⁵ *Idem*, p. 89.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

retablistico (aún se aprecian en la parte izquierda del muro frontal del citado arcosolio) que fuera usado como elemento articulador del programa iconográfico (ils. 217-218).

A consecuencia de las escasas consideraciones que actualmente pueden extraerse de un mural del que apenas se ha conservado resto alguno, estimo conveniente realizar el estudio sobre el mismo tomando como referencia la fotografía que publicara el conde de Cedillo en el artículo ya citado. A juzgar por los pocos restos pictóricos que todavía se conservaban, el paramento frontal del lucillo albergaba un conjunto mural estructurado en cinco estrechos compartimentos verticales de dimensión y desarrollo decreciente hacia los extremos de una superficie muraria definida por un arco de medio punto. De ellos, el compartimento central, auténtico eje de simetría del mural, estaba definido, al igual que los dos encasamientos que, de menor tamaño, lo escoltaban, por medio de un cuidado marco arquitectónico pintado que imitaba y copiaba la mazonería de aquellos retablos muebles concebidos mediante tracerías caladas¹³⁶⁶. El referido sistema ornamental, más elaborado en el fingido dosel que remataba el encasamiento central al adoptar un diseño que contenía gabletes y que acrecentaba, como también sucede en el ya estudiado conjunto mural de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 18-19], la sensación de tercera dimensión, parece que no fue usado, quizás, por la ausencia de espacio suficiente, como elemento articulador del compartimento sito en el extremo izquierdo de las pinturas murales (muy posiblemente tampoco, a tenor de la simétrica ordenación del conjunto mural, en el compartimento que se dispusiera en el extremo derecho). El mencionado encasamiento, a tenor de la información proporcionada por el material fotográfico publicado por el conde de Cedillo, debió de estar definido por un arco medio punto.

Teniendo en consideración la interpretación del referido conde de Cedillo, el mismo que advirtiera la representación de cinco escenas relativas a la vida de *San Joaquín y Santa Ana* en cada uno de los compartimentos en que se estructuraba la obra pictórica cuyo estudio me ocupa, pudiera señalarse que el compartimento central acogió, a consecuencia de la mayor importancia que le fue conferido, el episodio alusivo al *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*

¹³⁶⁶ Como sucediera en las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31] y de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17], el autor utilizó un sistema articulador que acusa un claro influjo de los retablos tallados que en esta época comenzaban a ser colocados en el interior de las iglesias. Vid. MATEO GÓMEZ (1995), p. 340.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

ante la Puerta Dorada (il. 219). Mediante la representación del citado episodio, del que tan solo hay constancia en la fotografía que fuera publicada por el conde de Cedillo (en ella, aún se apreciaban a *San Joaquín* y *Santa Ana* fundidos en un estrecho abrazo en relación con lo visto en otras composiciones)¹³⁶⁷, pudiera señalarse que el autor procuró conceder la máxima importancia a un episodio capital para toda la cristiandad, pues refería a la virginal concepción de la Virgen María y se entendía, por ende, como claro prelude del *Nacimiento de la Virgen María* y, en última instancia, de Cristo¹³⁶⁸. Dicho tipo iconográfico, entendido, por ende, como símbolo de la Inmaculada Concepción¹³⁶⁹, perduró hasta finales de la Edad Media, cuando para la representación de este tema se recurre, en palabras de Louis Réau, a la “Sulamia del Cantar de los Cantares, o de la mujer envuelta en el sol, del Apocalipsis, con la luna debajo de los pies”¹³⁷⁰. El hecho de que el pasaje concerniente al *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, episodio que alcanzó mucha popularidad en Castilla a finales del siglo XV como así atestigua el retablo de la Concepción ejecutado por parte del escultor Gil de Siloé para la capilla del prelado don Luis de Acuña en la catedral de Burgos¹³⁷¹, protagonizara el conjunto mural considero que fue esencial para que el conde de Cedillo, quien ya no pudo distinguir algunas de las escenas, como así se desprende de la fotografía por él publicada, estableciera la citada interpretación temática. El *Abrazo de San*

¹³⁶⁷ Frente al distante abrazo que Pedro Berruguete reproduce en la tabla dispuesta en el retablo de la vida de la Virgen María y Cristo (ca. 1485-1490) de la iglesia-museo de Santa María de Becerril de Campos (Palencia), el autor de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa prefirió que ambos se fundieran en un abrazo más cercano en modo semejante al tipo iconográfico reproducido por Fernando Gallego en el retablo mayor del templo de Santa María de Trujillo (Cáceres) (EXPOSICIÓN (2004a), p. 53 (texto redactado por Silva Maroto); SILVA MAROTO (2004), pp. 290-335) o por Pere Vall en el retablo de Santa Ana de la iglesia parroquial de San Miquel de Cardona (Bages). Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 98.

¹³⁶⁸ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 167.

¹³⁶⁹ “...del beso que se dieron nacería la Virgen Inmaculada, madre del Redentor”. Vid. *idem*, p. 163.

¹³⁷⁰ *Idem*, p. 85.

¹³⁷¹ YARZA LUACES (2000), pp. 39-76. Además de en el citado retablo de la Concepción, el tema del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada* también fue reproducido en una de las tablas que forman el magno retablo del templo de Santa María de Frómista (ca. 1485) (SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 432-433, fig. 109). En esta tabla, el Maestro de Salomón de Frómista, al que Silva Maroto atribuye su realización, se muestra el encuentro sin ningún componente iconográfico secundario, una circunstancia que no es posible verificar en la imagen que, del conjunto mural, proporcionara el ya citado Conde de Cedillo. En dicho punto resulta inviable constatar si el *Abrazo ante la Puerta Dorada* se produjo, como en otros ejemplos, ante la presencia de un ángel que diera fe de dicho encuentro, siendo poco probable, dado el pequeño tamaño del encasamiento, que, en sintonía con el Evangelio del Pseudo Mateo (cap. III), *San Joaquín* apareciera en compañía de sus rebaños y *Santa Ana* junto con sus criadas.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada estaría acompañado de otras cuatro escenas relativas a algunos de los hitos más destacados de la vida de ambos¹³⁷². En la escena que se disponía inmediatamente a su izquierda, en la que todavía se reconocía una diminuta figura cuya elevada posición y, acaso, alada condición estimo que la identificarían con un ángel, pudiera haber sido una representación del trascendental momento en el que un ángel se le aparece a *San Joaquín* para anunciarle que su mujer daría a luz una hija de la cual nacería el Mesías (véase il. 219)¹³⁷³.

El hecho de que el conjunto mural reprodujera una estructura retabística conformada, a buen seguro, por varios episodios de la hagiografía de *San Joaquín y Santa Ana*, permitiría considerar, en contraste con el sentido funerario que interpretara el conde de Cedillo¹³⁷⁴, su originaria concepción como un pequeño retablo de altar dedicado a los progenitores de la Virgen¹³⁷⁵. En el momento en el que fue tomada la fotografía usada como referencia podía apreciarse, bajo la obra pictórica, un fragmento de superficie muraria sin ornamentar, una huella que, coetánea a la realización de mural, considero que señalaría la presencia de una mesa de altar de la que no habría quedado constancia alguna. De haber alojado el referido arcosolio, a juzgar por el conde de Cedillo, una sepultura, esta habría abarcado la anchura del lucillo, habiendo hecho innecesario el ornato pictórico con motivos rombales de la parte

¹³⁷² El episodio del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada* pudo estar acompañado, al margen de por el supuesto *Anuncio a San Joaquín*, que a continuación voy a detallar, por la *Expulsión de San Joaquín del Templo*, como así aparece, por ejemplo, representado en el retablo de Santa Ana conservado en el Museu Nacional d'Arte de Catalunya o en el retablo de San Joaquín y de Santa Ana de la iglesia parroquial de Fonz (Huesca). En los ya referidos retablos, las escenas se combinan con otras alusivas tanto al *Nacimiento de la Virgen* como a la *Presentación de la Virgen María en el Templo*, escenas que, acaso, también pudieron ser representadas en la obra pictórica a fin de recalcar la condición de ambos como progenitores de la madre del Mesías. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 136 y 190.

¹³⁷³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 165.

¹³⁷⁴ CEDILLO (1931), p. 88.

¹³⁷⁵ No sería extraño según se desprende de la interpretación de Fernández Conde, quien anota que “el intenso clima religioso centrado sobre la Madre de Jesús” a finales de la Edad Media, un momento en el que se otorga un particular énfasis en la Pasión de Cristo a través de la dolorosa imagen de la Virgen (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 100), “propició y fomentó la consolidación de devociones relacionadas con tradiciones o leyendas apócrifas sobre personajes de la parentela del mismo Jesús: la Parentela de María y de la Señora Santa Ana, su madre”. Al respecto, el autor señala que en “el gótico tardío peninsular y a comienzos del mundo moderno, abunda, sin embargo, la iconografía de la Santa Ana triple -santa Ana, la Virgen y el Niño-, con realizaciones espléndidas bien analizadas por Yarza Luaces, como la de Alejo de Vahía, de la catedral de Palencia, o la de Gil de Siloé, de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos”. Vid. FERNÁNDEZ CONDE (2011), pp. 338-339.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

inferior del intradós de un arcosolio también ornamentado con motivos pictóricos de origen mudéjar. Al “exorno de lacería mudéjar” que distinguiera el conde de Cedillo, cabe añadir los motivos geométricos seriados que todavía se conservan en la parte superior del intradós del lucillo (**il. 220**) y que fueran señalados por Rallo Gruss en su tesis doctoral¹³⁷⁶. Tal vez, la inscripción que discurría por encima del conjunto mural aportara algún dato que ayudara a esclarecer la funcionalidad del referido conjunto mural.

El citado lucillo se abre, como ya dijera en líneas precedentes, en el muro meridional de una capilla situada en el lado de la Epístola del antiguo templo de Santa María de Párraces, una dependencia cuyos muros meridional y occidental conservan exiguos restos pictóricos en los que no se discierne más que un grupo de estrellas, un simulado celaje perteneciente, acaso, a una composición que ya no se puede identificar (**il. 221-222**).

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un programa pictórico del que no hay más reseña bibliográfica que la existente sobre el conjunto mural del que apenas queda algún vestigio en el intradós y en el fondo del arcosolio abierto en el lado meridional de la capilla ubicada en el lateral de la Epístola del templo. Es, en efecto, el artículo escrito por parte del conde de Cedillo en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, el único testimonio, dada la posterior destrucción en la práctica del conjunto mural, de una obra pictórica que estimo fue ejecutada a finales del siglo XV. Esta acotación cronológica, fundada en el modo como fue concebido el simulado ensamblaje retablistico que constituía la obra¹³⁷⁷, resulta, a mi parecer, certera, aunque un tanto genérica, a tenor de los caracteres estilísticos que apenas pueden apreciarse a través de la fotografía proporcionada por parte del autor. Además de la primigenia existencia de una inscripción que parece fue realizada con arreglo a la variante epigráfica de letra gótica mayúscula, una modalidad que continuó desarrollándose en Castilla durante el siglo XV aunque de un modo un tanto arcaizante¹³⁷⁸, la forma como fue realizado el simulado dosel que coronaba el encasamento central sugiere la pretensión del artista por evocar una cierta sensación de profundidad también lograda, a

¹³⁷⁶ RALLO GRUSS (2002), pp. 61-62 señala que los motivos geométricos seriados fueron asiduamente usados en la pintura “a lo morisco” de los últimos años, pues su realización es mucho más sencilla que la lacería al no exigir un cálculo del módulo en función de las dimensiones del espacio a ornamentar.

¹³⁷⁷ CEDILLO (1931), p. 89.

¹³⁷⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, pp. 64-65.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mi parecer, mediante la realista confección de los pliegues de las vestimentas que llevaban los santos *Joaquín y Ana en el abrazo de ante la Puerta Dorada*. Dichas consideraciones estilísticas considero que situarían el mural objeto de estudio en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco, una corriente estilística a la que, a mi parecer, también pudo pertenecer la decoración pictórica representada en los muros meridional y occidental, ya que los motivos estrellados citados también aparecen, a resultas de la extraordinaria fortuna que alcanzaron en la segunda mitad del siglo XV, en las pinturas murales sitas en el fondo del arcosolio abierto en el muro septentrional del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275], de en torno al tercer cuarto de la citada centuria, y, en especial, en la bóveda de la biblioteca de la universidad de Salamanca, lugar en el que Fernando Gallego representó el cielo de Salamanca a finales del siglo XV.

20.- CUÉLLAR. Pinturas murales de la capilla
del hospital de la Magdalena.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo, sito a 60 kilómetros al noroeste de Segovia capital, en el límite de las provincias de Segovia y Valladolid, se enclava en la comarca de Tierra de Pinares.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 223-228).

- **Localización:** Se sitúa en el paramento sito frente al acceso meridional del templo.

- **Temas:** Lo conforman hasta tres estratos pictóricos superpuestos: un primer nivel en el que aún se aprecia un encasamiento definido por un cuidado marco arquitectónico de diseño geométrico que alojaría un primer pasaje de *San Sebastián saeteado*; un segundo estrato al que pertenecerían tanto un segundo *Martirio de San Sebastián* superpuesto al anterior como una gran efigie de *San Cristóbal* encerrados en compartimentos definidos por grandes arcos conopiales y, finalmente, un tercer estrato al que pertenecerían los restos de un segundo *San Cristóbal* ubicado sobre el anterior (de él no se conserva más que parte de su rostro y su amplio manto rojo), así como exiguos vestigios sobre el citado *Martirio de San Sebastián*.

- **Fecha de descubrimiento:** Debió de producirse con ocasión del proceso de rehabilitación del hospital de la Magdalena a inicios de los años 80 del siglo pasado.

- **Fecha de tratamiento y restauración:** Debió de quedar sujeto a un minucioso proceso consolidación y de restauración del que desconozco su fecha al no haber podido consultar la memoria de la citada intervención.

- **Técnica:** La razón antes esgrimida me impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Si bien no existen elementos de juicio suficientes que ayuden a calibrar el marco estilístico de la escena representada en el primer estrato pictórico, el programa iconográfico albergado en la segunda estratigrafía se adscribiría al estilo gótico internacional, sin olvidar la presencia de ciertos rasgos pictóricos que anunciarían propuestas hispanoflamencas.

- **Cronología:** Aunque resulta imposible precisar el marco temporal del programa pictórico sito en el primer nivel estratigráfico, sería posible catalogar el representado en el segundo en el último cuarto del siglo XV (el ubicado en el tercer estrato ya sería de época moderna).

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El acusado deterioro que presentaba la capa pictórica, dañada por lagunas pictóricas y por el piqueteado, ha podido ser detenido por una actuación que ha garantizado su preservación.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Fue responsabilidad y expreso deseo de don Gómez González, quien fuera arcediano de Cuéllar, clérigo de la cámara apostólica y capellán del papa Martín V, la puesta en marcha de fundaciones benéficas “creadas al calor de la caridad y de la fe” en su localidad natal¹³⁷⁹. Semejante propósito fundacional, materializado en un hospital, un estudio y un convento, quedó recogido en los estatutos pertinentes, aquellos que, elaborados el 23 de julio de 1424 durante su estancia en Palestrina, articularon la funcionalidad de cada una de las diferentes instituciones. A tal efecto, el hospital, que fuera concebido en “las casas que comunmente son dichas del Hospital de Pesquera, las cuales son en la dicha parrochia de señor Sant Estevan”¹³⁸⁰, fue proyectado para amparar y atender a los pobres vergonzantes¹³⁸¹, quienes también verían satisfechas sus inquietudes piadosas merced a la capilla que, “con su altar honesto principal so nombre e invocación de Santa María Magdalena”, se levantó “çerca de la calle”¹³⁸².

Con tal pretensión, con el firme propósito de complacer los requerimientos religiosos de los internos, el citado arcediano don Gómez González promovió, en efecto, la construcción de una sencilla capilla estructurada en una sola nave y articulada, de forma primigenia, en dos tramos más el presbiterio cubiertos con bóvedas de crucería. La referida fábrica gótica

¹³⁷⁹ TORRE DE TRASSIERRA (1894-96), p. 127.

¹³⁸⁰ En los estatutos referidos también se detalla que primeramente “sean fechos tres palaçios grandes e largos, e una cuadra en medio, con una claustra e con sus corredores en derredor, a manera de proçesión, así por de yuso commo por ençima, bien labrados. E en el un palaçio mayor ençima e entre estos dos palaçios principales, a la cabeza, puedan estar fasta doze camas para los omnes pobres. (...) Otrosí que se fagan otros dos palaçios, en especial otro así grande, (...), para donde se reciban a estén las mugeres por sí apartadas...”. Vid. UBIETO ARTETA (1961), pp. 440-441, doc. n.º 215. VELASCO BAYÓN (1974), pp. 183-184, por su parte, señala que “no podemos precisar la fecha en que comenzó a construirse. De hecho en agosto de 1427 estaba en construcción. El día 15 de dicho mes, don Juan, rey de Navarra, firmaba en Valladolid un documento dirigido al concejo de Cuéllar, para que autorizara a don Gómez González (que había comenzando la edificación del hospital de Santa María Magdalena) a que lo hiciera encima del muro, dejando a salvo la ronda y la defensa”. Aunque el mismo autor desconoce la fecha de terminación de las obras, VV.AA. (1970), p. 48 y JIMÉNEZ ARRIBAS (1999), p. 60, señalan que su fundación se produjo en 1429.

¹³⁸¹ Don Gómez González procuró que “en la dicha villa se faga e funde un Hospital para el acogimiento de los pobres, así avergonçados commo para acorrimientos de muchas personas en sus grandes nesçesidades e casos peligrosos que acaesçen...”. Vid. UBIETO ARTETA (1961), p. 440, doc. n.º 215.

¹³⁸² En los mismos estatutos se dice que “çerca de la calle sea fecha una buena capilla, con su altar honesto principal so nombre e invocación de Santa Maria Magdalena, en el qual se puedan çelebrar e celebren misas e los otros divinales ofiçios comunmente por un capellán e dos o más, salariados de las rentas de dicho Hospital o de otros, a ordenança de los regidores e administradores dél”. Vid. UBIETO ARTETA (1961), p. 441, doc. n.º 215.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

debió de permanecer casi incólume hasta época moderna, cuando se añadió un tramo más a los pies de la iglesia cubierto con bóveda de cañón con lunetos, a la vez que se aderezó la capilla mayor mediante la instalación de una estructura retablistica y la ornamentación de la bóveda y los paramentos con pinturas murales¹³⁸³. Dichas actuaciones reformistas, a las que habría que añadir el total encalado del interior del edificio en 1675 a tenor de la inscripción recogida en una cartela conservada en el muro frontero al acceso meridional (por encima de las pinturas murales objeto de estudio)¹³⁸⁴, despojaron a la iglesia de su estética primigenia, conocida por virtud de la información comprendida en el inventario de los bienes legados al hospital por el citado arcediano don Gómez González¹³⁸⁵ y restituida, en parte, gracias a la total “reparación de los elementos de piedra, muros, columnas y bóvedas” con ocasión del proyecto de rehabilitación del hospital de la Magdalena redactado por el arquitecto don Alberto García Gil en el año 1980¹³⁸⁶.

El citado “Proyecto de rehabilitación del hospital de la Magdalena de Cuéllar (Segovia)” tuvo también como pretensión la “reparación de revocos, pinturas y acabados en general”, muy deteriorados a raíz de los perniciosos efectos de la humedad¹³⁸⁷. Fue en dicho contexto cuando las pinturas murales objeto de estudio, de las que no existe referencia alguna en el informe de intervención ya señalado, debieron de aparecer en el muro frontero a la entrada meridional de la capilla (**il. 223**). Su hallazgo vino, en efecto, acompañado de un minucioso proceso de consolidación y restauración que garantiza la correcta lectura e interpretación de una obra pictórica compuesta por hasta tres estratos superpuestos: en efecto, de un primer nivel formarían parte una escena de la que no se distingue más que el fondo de la misma

¹³⁸³ JIMÉNEZ ARRIBAS (1999), p. 62,

¹³⁸⁴ “BLANQUEOSSE ESTA YGLESA/POR MANDADO DE LOS SSNS JVSTICIA [REGI] MIENTO DE ESTA BILLA/DE CVELLAR COMO PATRONOS DE ES/TE OSPITAL SIENDO COMISSARIOS LOS SSNS SEÑORES/DON PATRICIO BERMVDEZ DE PROAN RE/GIDOR DE HIJOS DE ALGO Y FRANCISCO MATESANZ DE/BELASCO REGIDOR DE BILLA Y (...). 1675”.

¹³⁸⁵ “Primeramente entrando por la puerta de la capilla, en la açitara, es una capilla con sus gradas e altar alto e la ymagen de Santa María Magdalena en medio, con su chapitel, e a los pies, commo apareció a Nuestro Señor, todo de piedra puesta, e pintado el cielo e el fastial de la pared por frontal de la salutación de santa María e otros santos, e toda la capilla bien pintada, con su escabello e armarios e redes alderredor...”. Vid. UBIETO ARTETA (1961), p. 519.

¹³⁸⁶ “Proyecto de rehabilitación del hospital de la Magdalena de Cuéllar (Segovia)”, Archivo del Ayuntamiento de Cuéllar.

¹³⁸⁷ *Ibidem*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

tachonado de estrellas blancas y, a la izquierda de esta, un casi arruinado compartimento estructurado por un elaborado marco arquitectónico de diseño geométrico¹³⁸⁸ que albergaría una casi arruinada figura de *San Sebastián saeteado* (**il. 224**) (no se discierne más que una pequeña parte de su nimbo y las plumas de tres de las flechas que acribillaron al santo); un segundo estrato al que corresponderían un segundo *Martirio de San Sebastián* superpuesto al anterior y una gran efigie de *San Cristóbal*, sobrepuesta al espacio tachonado de estrellas, de la que apenas se aprecia más que su rostro, el Niño Jesús y el paisaje que se recorta tras ellos, encerrados en grandes compartimentos definidos por arcos conopiales (**il. 225**) y, por último, una tercera estratigrafía a la que corresponderían los exiguos restos de un segundo *San Cristóbal* superpuesto al anterior (tan solo se conserva parte de su rostro y de su amplio y airoso manto rojo)¹³⁸⁹.

De la misma manera que en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla, donde la *Crucifixión* que fechara Gutiérrez Baños a fines del siglo XIV quedaría oculta por una segunda de la que tan solo se conserva la Virgen María, en la capilla del hospital de la Magdalena también tuvo lugar, aunque en etapas y en estratigrafías pictóricas diferentes, la actualización temática y estilística de un repertorio pictórico previo relacionado con sendos episodios de la hagiografía de *San Sebastián* y de *San Cristóbal*. El referido proceso estaría fundado, a buen seguro, en la particular devoción existente hacia dos santos frecuentemente invocados para combatir la peste y las epidemias, *San Sebastián*, y para prevenir la muerte súbita y posibles incidentes en los caminos, *San Cristóbal* (en efecto, la devoción religiosa asociada a ambas figuras sagradas justificaría su representación en el paramento frontero al acceso principal al templo), una devoción que persistiría y, por consiguiente, propiciaría, como así ocurre en otras manifestaciones artísticas, su necesaria adecuación a los nuevos requerimientos piadosos, aquellos para los que las pretéritas representaciones del *Martirio*

¹³⁸⁸ El mencionado diseño geométrico presenta ciertas similitudes con el que se extiende en el arco que separa la bóveda de cascarón absidal de la bóveda del tramo recto presbiterial en la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 75]. En ambos murales se dibujan encasamientos hexagonales que albergan piezas geométricas, en el caso de Cuéllar, y figuras de profetas (a mi parecer), en el caso de Fresno el Viejo.

¹³⁸⁹ El segundo *Martirio de San Sebastián* debió de quedar oculto por un nuevo estrato pictórico como así sugieren el profuso piqueteado de superficie pictórica y los vestigios pictóricos que todavía se conservan de la película pictórica que se superpuso. De esta, que considero correspondería al mismo nivel estratigráfico que el segundo *San Cristóbal*, solo se disciernen un rostro y las piernas de lo que, acaso, fue una figura femenina, en todo caso, restos insuficientes para efectuar su identificación.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

de *San Sebastián* y de la magna efigie de *San Cristóbal* habrían quedado trasnochadas. Solo así se entendería que la primera representación de *San Sebastián asaeteado* (il. 226), escena de la que no es posible sacar muchas consideraciones a juzgar por la ausencia de elementos de juicio suficientes, quedara totalmente oculta por una segunda composición de semejante concepción, una escena en la que aún puede reconocerse, si bien parcialmente perdido por una gran laguna pictórica que arruina su cabeza y la parte superior de su joven anatomía, a *San Sebastián* siendo martirizado (il. 227). El santo, sujeto a un madero y acribillado por numerosas flechas¹³⁹⁰, está siendo asaeteado por dos verdugos (aún se distingue un tercero que parece estaría preparando la ballesta y un cuarto que iría ataviado con un atuendo rojo y unas botas negras) bajo la directa supervisión del emperador Diocleciano, quien mandara su ajusticiamiento, según refiere *La leyenda dorada*¹³⁹¹, desde la logia de su palacio.

Al mismo estrato pictórico al que corresponde el ya referido *Martirio de San Sebastián* pertenecería también la dañada figura de un gran *San Cristóbal* (il. 228). El precario estado

¹³⁹⁰ La inclusión del *Martirio de San Sebastián* en sendas capas pictóricas evidencia un cierto distanciamiento con respecto a la iconografía que habitualmente caracterizaba a un santo representado bien como un venerable anciano con barba, pelo blanco y túnica a inicios de la Edad Media o bien, como así aparece en la predela del *retablo de San Jerónimo* de Jorge Inglés conservado en el Museo Nacional de Escultura, como una especie de “doncel equiparado para la caza, con un arco y flechas en la mano” (RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 196-197). Este motivo iconográfico, muy común en territorio hispano y causante de confusiones identificativas (en EXPOSICIÓN (2001), p. 39 (ficha redactada por Arias Martínez) se señala que el *San Sebastián* del *retablo de San Jerónimo* fue confundido con un donante), fue dando paso a partir del siglo XV a la habitual imagen de *San Sebastián* desnudo y asaeteado en referencia a su martirio. Al citado tipo iconográfico precisamente responde la escena objeto de estudio, una imagen que presenta paralelismos iconográficos y compositivos con la que fue representada en el mural de la actual capilla de Santa Teresa de la catedral de León (REBOLLO GUTIÉRREZ/MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO (2010), pp. 51-58). De la misma manera que en la escena cuyo estudio me ocupa, la obra leonesa, realizada por parte de Nicolás Francés, presenta a *San Sebastián* atado y siendo asaeteado por varios verdugos, un tipo iconográfico que también se aprecia en la pintura que forma parte del retablo procedente de la iglesia de Megeces de Íscar (Valladolid) y actualmente expuesto en la capilla del alcázar de Segovia. Asimismo, habría que anotar la tabla que hiciera Alonso Sedano y que en la actualidad se conserva en el Museo Catedralicio de Palma de Mallorca (SILVA MAROTO (1990), t. I, p. 764). Asimismo, también convendría mencionar la pintura del *Martirio de San Sebastián* custodiada en la iglesia parroquial de San Miguel de Segovia y atribuida al autor que subyace tras la denominación de Maestro de los Claveles (EXPOSICIÓN (2013), p. 51 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”). También cabría anotar la pintura del *retablo de Santa Tecla y de San Sebastián* realizado por Jaume Huguet y conservado en la catedral de Barcelona, de ca. 1486-1498. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 174-175.

¹³⁹¹ “El emperador mandó que lo sacaran [a San Sebastián], que lo ataran en un árbol y que un pelotón de soldados dispararan sus arcos contra él y lo mataran a flechazos. Los encargados de cumplir esta orden se ensañaron el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo, y, creyendo que ya había muerto, se marcharon. Pero Sebastián, pese a la gravedad del tormento a que fue sometido, no llegó a fallecer; después que los soldados se ausentaron, alguien lo desató del árbol y lo liberó”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 115.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de conservación de la citada efigie, dañada a consecuencia de la superposición de un nuevo estrato pictórico, no favorece ni la lectura ni la interpretación de un programa pictórico en el que aún puede distinguirse su cabeza nimbada y barbada (lleva atado un pañuelo en su frente), así como el Niño Jesús situado sobre su hombro izquierdo. De los restos pictóricos conservados pudiera decirse, en efecto, que el monumental *San Cristóbal* se acomodaba al tipo iconográfico tradicional, pues este, vestido con un ampuloso manto rojo y una túnica verde, equilibra el peso del Niño Jesús, representado con un pequeño orbe crucífero en su mano izquierda y, acaso, bendiciendo con su mano derecha, mediante el enorme bastón en forma de tronco de árbol que sujeta con su mano derecha. Este le permitiría también vadear el río que, a mi parecer, se reproduciría en la parte de película pictórica perdida¹³⁹². Como ya ocurriera con el mencionado *Martirio de San Sebastián*, el monumental *San Cristóbal* quedaría cubierto por un segundo del que apenas se han conservado, como ya adelanté en líneas previas, más que una parte de su rostro y de su manto rojo.

A pesar de su pretérito descubrimiento, las pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar no han sido recogidas en fuente bibliográfica alguna. La ausencia de un panorama textual que, en efecto, pudiera servir de referencia no es óbice, no obstante, para acometer la catalogación estilística y temporal de una obra pictórica de la que apenas pueden sacarse más consideraciones que las derivadas del *Martirio de San Sebastián* y del enorme *San Cristóbal* representados en la segunda estratigrafía pictórica. De la minuciosa contemplación del programa pictórico señalado bien pudieran, en efecto, advertirse ciertos componentes arqueológicos, en especial, la indumentaria de los sayones que asaetean a *San Sebastián*, y estilísticos, que permitirían catalogar el conjunto mural en una época avanzada

¹³⁹² La posición descrita se asemeja a la que adoptan los *San Cristóbal* representados en la tabla conservada en la iglesia de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, o en el muro meridional del templo de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de finales del siglo XIV [cat. 1, il. 4] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97 y 244-245). En el siglo XV, pueden citarse los *San Cristóbal* situados en el muro meridional de la iglesia parroquial de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490 (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309), en un pilar de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, ils. 170] o en el muro norte de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 261]. De igual manera que lo visto en otros casos, como en los *San Cristóbal* de la iglesia de Santa María la Real de Nieva, de la catedral vieja de Salamanca, de ca. 1320-ca. 1330 (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 1184-186 y 219-226) o del templo de San Cristóbal de La Cuesta, la efigie de *San Cristóbal* objeto de estudio tiene como sustento un gran bastón en forma de tronco de árbol o de palmera.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

dentro del siglo XV¹³⁹³. A tenor del atuendo de los verdugos que torturan a *San Sebastián*, pudiera señalarse que estos visten un jubón que queda cubierto, al menos en uno de los dos verdugos dispuestos a la derecha de la escena, por una prenda denominada sayuelo o ropeta con mangas de alas. El empleo del señalado atuendo fue muy frecuente en los años 70 y 80 del siglo XV¹³⁹⁴, en coincidencia con la progresiva afirmación de la melena larga hasta los hombros, la cual alcanzó una gran fortuna a partir de fines de los 80 e inicios de los 90 del siglo XV¹³⁹⁵, y con el gran protagonismo de los tocados pequeños y redondos como los que llevan dos de los verdugos representados¹³⁹⁶. Su adscripción a un momento tan avanzado dentro del siglo XV también pudiera sustentarse en rasgos estilísticos como: la pérdida de protagonismo del dibujo y de la línea en virtud de una paleta cromática más heterogénea en la que predominan intensos tonos rojos, azules y verdes, el naturalismo que se observa en el tratamiento de los pliegues del sayuelo que lleva uno de los verdugos, la disposición de la estropeada y gran efigie de *San Cristóbal* sobre un profundo fondo en el que se incluye una serpenteante corriente fluvial y arquitecturas o el interés por sugerir una cierta sensación de profundidad mediante la disposición de los verdugos en dos planos y la manera como fue representado el palacio del emperador, que introduce a todo el que contemplara el martirio en la escena. De la conjunción de estos rasgos y de los elementos arqueológicos habría que enmarcar el citado conjunto mural en la órbita del estilo gótico internacional, sin obviar la presencia de ciertos caracteres pictóricos, como el realismo retratístico que ya se observa en

¹³⁹³ Al margen de por los componentes arqueológicos y los caracteres estilísticos, la catalogación del conjunto mural al siglo XV pudiera también sustentarse en las consideraciones arriba citadas sobre la adopción del tipo iconográfico aquí representado, así como en el diseño de los compartimentos que encierran el episodio del *Martirio de San Sebastián* y el *San Cristóbal* (el que encierra la monumental efigie de *San Cristóbal* está, asimismo, decorado con cardinas), semejante al utilizado en el ensamblaje de retablos muebles tales como el tríptico de Santa Clara concebido para el monasterio de Santa Clara-a-Velha de Coimbra y a día de hoy conservado en el Museo Nacional de Machado de Castro (Coimbra). Vid. EXPOSICIÓN (2011), pp. 111-117.

¹³⁹⁴ Aunque la indumentaria de las figuras sagradas apenas aporta datos que permitan esclarecer el horizonte cronológico de una obra pictórica determinada, el atuendo de *San Sebastián*, la braga que cubre sus partes púdicas, pudiera ser una excepción, al ser tipológicamente semejante a la prenda que viste el *San Vicente* del altar epónimo de la catedral de Lisboa (se exhibe actualmente en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa), realizado por Nuno Gonçalves, pintor portugués de la segunda mitad del siglo XV, ca. 1470. Vid. *idem*, pp. 106-111.

¹³⁹⁵ BERNIS MADRAZO (1956), p. 47.

¹³⁹⁶ *Idem*, p. 60.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el rostro de uno de los verdugos o el profundo paisaje sobre el que se recorta el gran *San Cristóbal*, que anuncian propuestas pictóricas hispanoflamencas¹³⁹⁷.

Del horizonte temporal al que considero corresponde el programa pictórico plasmado en el segundo estrato pictórico pudiera acotarse, en relación con el marco cronológico al que se ajustaría la capilla del hospital (la fundación del complejo hospitalario se produjo en el año 1429), la primera estratigrafía pictórica. De la citada acotación bien pudiera estimarse su realización, como muy pronto, en la década de los años 30 del siglo XV y, como muy tarde, en un momento que considero no sería coincidente con el periodo en el que estimo se hizo el segundo nivel estratigráfico, al suponer, de lo contrario, el nulo recorrido devocional de la antigua escena alusiva al *Martirio de San Sebastián*. Si bien la ausencia de elementos de juicio impide asegurar el horizonte estilístico de esta escena, esta bien pudo ser coetánea al magnífico díptico que encargara el propio arcediano don Gómez González para la capilla del hospital ca. 1429¹³⁹⁸. De ser correcta semejante interpretación, el citado *Martirio de San Sebastián* pudiera haber sido realizado con arreglo a propuestas pictóricas italogóticas al igual que el díptico (este se compone por las pinturas relativas a la *Crucifixión y el Éxtasis de la Magdalena con Santa Catalina y San Jerónimo*), no descartando la posible afinidad de dicho martirio a parámetros pictóricos internacionales visibles, quizás, en el recargado ornato del nimbo que atestiguaría la condición de santidad de *San Sebastián* e incluso en la filigrana geométrica que inunda la orla lateral, semejante a la que aparece en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo.

¹³⁹⁷ Aunque no existen suficientes elementos de juicio que precisen el horizonte cronológico del segundo *San Cristóbal*, su realización debió de producirse, en todo caso, antes del año 1675, cuando se sabe se efectuó el blanqueo integral de la capilla.

¹³⁹⁸ EXPOSICIÓN (2003a), pp. 179-183 (ficha redactada por Piquero López).

21.- CUÉLLAR. Pinturas murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de su mujer doña Urraca García de Tapia de la iglesia de San Esteban.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha anterior.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 229-241).

- **Localización:** En el paramento del fondo e intradós de los dos arcosolios que, abiertos en el lateral del Evangelio del tramo recto presbiterial del templo de San Esteban, cobijan las urnas sepulcrales correspondientes a don Alfonso García de León y a su mujer doña Urraca García de Tapia.

- **Temas:** Al margen de la escena que en origen fuera representada en el muro del fondo del lucillo izquierdo, la cual resulta imposible de distinguir dada la falta de elementos de juicio suficientes que lo permitan, la escena sita en el paramento del fondo del arcosolio estimo se correspondería con el tema de *Cristo Varón de Dolores*.

- **Fecha de descubrimiento:** Fueron encontradas a comienzos de la década de los 70 de la pasada centuria.

- **Fecha de tratamiento y restauración:** Se produjo en el marco de la intervención a la que quedó sujeta la iglesia de San Esteban entre los años 2006 y 2010.

- **Técnica:** En la publicación editada por parte de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León una vez acabadas las obras de restauración del templo las pinturas murales de los lucillos son catalogadas como frescos (fig. 63), un vocablo que, acaso, dado que no parecen responder a la referida técnica pictórica, fuera utilizada como sinónimo de pintura mural.

- **Estilo:** Estilo italo-gótico.

- **Cronología:** Principios del siglo XV.

- **Estado actual del conjunto mural:** La ruina casi íntegra de la escena que fuera en origen representada en el muro frontero del lucillo de la izquierda, así como las notables pérdidas cromáticas en el conjunto mural de *Cristo Varón de Dolores* se deben a la pulverulencia de los pigmentos, a los graves efectos de la humedad por capilaridad o al inadecuado proceso de desencalado al que quedaron sujetas las pinturas murales en cuestión.

Bibliografía: TEJERO (1973), p. 170; JIMÉNEZ ARRIBAS (1999), p. 64; BLANCO MARTÍNEZ/FRAILE GÓMEZ/ MARCOS VILLÁN (2011), p. 72.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Del abundante patrimonio eclesiástico que posee Cuéllar destaca, por su excepcional valor artístico, la iglesia de San Esteban, localizada en las proximidades de la puerta de San Martín. Habiendo constancia documental sobre dicha iglesia desde, al menos, mediados del siglo XIII¹³⁹⁹, el templo fue construido con arreglo a convenciones estructurales mudéjares materializadas en un edificio de tres naves cubiertas con armadura de madera, la central y con bóvedas rebajadas de crucería, las colaterales, al tiempo que rematado por un ábside semicircular precedido por un profundo tramo recto presbiterial¹⁴⁰⁰. La antigua volumetría del edificio resultó, en efecto, transformada en virtud de las modificaciones de las que fue objeto la iglesia en época moderna. Fue en dicho momento, en particular, en el siglo XVIII, cuando la iglesia de San Esteban quedó sujeta a una detallada intervención que incluyó la sustitución de la primitiva cubierta de madera por la actual bóveda de cañón con lunetos ornada con yeserías, la instalación del retablo mayor que tapa el ábside¹⁴⁰¹, así como el total revoco de los paramentos internos. Las citadas intervenciones proporcionaron una imagen que permaneció casi intacta hasta las reformas de las que fue objeto la fábrica templaria en el año 1978, cuando el arquitecto don José Miguel Merino de Cáceres dirigió una obra que consistió en la reparación de las cubiertas del templo¹⁴⁰². A esta actuación le siguieron tanto la acometida en el año 1981, orientada a eliminar los problemas estructurales que no fueron erradicados en la intervención ya citada¹⁴⁰³, como la reciente reforma promovida por parte

¹³⁹⁹ A saber, el día 28 de mayo 1247 se fecha el escrito remitido por el papa Inocencio IV al arcediano de Cuéllar para que este resolviera el pleito por los derechos de sepultura del soldado Muño Gómez entre el cenobio de San Francisco y la iglesia de San Esteban. Vid. UBIETO ARTETA (1961), pp. 35-36.

¹⁴⁰⁰ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. I, pp. 591-592 (ficha redactada por Moreno Blanco).

¹⁴⁰¹ Entre los años 1773 y 1774 se acometió la instalación del actual retablo mayor (Archivo Parroquial de Cuéllar, Libro de cuentas de fábrica 1745-1782), una obra hecha por Manuel García Sánchez, quien también realizó la mesa de altar, el tabernáculo, la imagen de San Antolín y reparó la imagen de San Esteban. En esta época, amén de realizarse también el transparente del retablo mayor, Frutos Fraile, maestro cantero, realizó un zócalo de piedra para el asiento del citado elemento mueble.

¹⁴⁰² Las citadas obras consistieron en la sustitución de la cubierta de las tres naves por una cuya estructura se componía de cerchas. Vid. SÁNCHEZ PASTOR (2011), p. 41.

¹⁴⁰³ En el Archivo Histórico Provincial de Segovia, Caja A 1184, existe un escrito con fecha de diciembre de 1980 en el que se advierte del reciente hundimiento de parte de la bóveda barroca de yeso de la nave central, a la vez que se apunta al inminente derrumbe, como así sucedió con la cubierta de la sacristía, de los tejados de la torre y del ábside mudéjar a causa del acusado deterioro que presentaban. Ante semejante situación se proyectó una segunda intervención en el año 1981 dirigida por el arquitecto don Jacinto Pico Horneño. En

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León entre los años 2006 y 2010. Fue en el marco de dicha intervención cuando se proyectó abordar, después de una primera fase en la que la empresa TRYCSA acometió la recuperación arquitectónica global de la fábrica templaria¹⁴⁰⁴, la restauración de las obras de arte y bienes mueble que atesora esta iglesia con el propósito de completar una intervención integral que permitiera la conversión de la iglesia de San Esteban en un espacio museístico. Semejante pretensión, sustentada en la colaboración entre la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, el Obispado de Segovia y el Ayuntamiento de Cuéllar, incluyó, al margen de los ya indicados elementos muebles que componen el patrimonio del edificio, la recuperación del conjunto funerario formado por cuatro sepulcros alojados por arcosolios dispuestos por parejas a cada lado del tramo recto presbiterial (**ils. 229-230**), así como la restauración de las pinturas murales que fueran encontradas a inicios de la década de los 70 del siglo pasado en el muro del fondo y en el intradós de los dos lucillos localizados en el muro del Evangelio del presbiterio (**ils. 231-232**)¹⁴⁰⁵.

esta ocasión las obras consistieron en la reconstrucción de la bóveda de la nave central, que en un tramo se encontraba derruida, en la restauración general de las bóvedas, en la total reparación de las bóvedas del presbiterio, del ábside y de la torre, así como en el derribo de la sacristía de la iglesia. Vid. *ibidem*.

¹⁴⁰⁴ Semejante intervención, precedida de estudios arqueológicos y de paramentos interiores, así como del análisis de los libros de fábrica y de otras fuentes documentales, pretendió, mediante una pormenorizada actuación en las bóvedas, paramentos y pavimentos de la iglesia, erradicar el progresivo deterioro del que estaba siendo víctima la fábrica, al tiempo que devolver al templo su antaño esplendor.

¹⁴⁰⁵ TEJERO (1973), p. 170 indica que sobre los sepulcros situados en el lado del Evangelio, “y en la pared del fondo al que se adosan, han aparecido, bajo la capa de yeso que las cubría, unas pinturas de tonos desvaídos, que representan figuras de santos”. Con todo, y amén del citado programa pictórico, la reciente restauración de la iglesia de San Esteban permitió el hallazgo de una cuidada imitación de un despiece de sillería en la pequeña estancia que se abre en el costado septentrional de la iglesia, al mismo tiempo que el hallazgo de los siguientes motivos pictóricos figurativos: a la escena de la *Anunciación* representada en el arco de medio punto doblado y abierto en el paramento testero de la nave de la Epístola, habría que añadir un segundo fragmento en el que “apenas se aprecia la imagen de un ángel que vuela hacia otro personaje situado a la izquierda”. Dicho fragmento fue hallado, como también lo fueron los restos de un sarcófago en el que aún se intuyen los vestigios de un personaje inserto en una labrada arcada de medio punto, en el paramento de la Epístola del templo. Vid. “Memoria final de la restauración de los sepulcros del presbiterio y otros bienes de la iglesia de San Esteban de Cuéllar (Segovia)”, Archivo de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León; BLANCO MARTÍNEZ/FRAILE GÓMEZ/ MARCOS VILLÁN (2011), pp. 91-92.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La restauración acometida y finalizada en el año 2010¹⁴⁰⁶ permitió recuperar el conjunto sepulcral citado y dado a conocer por el cronista Quadrado y por el erudito local Trassierra en la segunda mitad del siglo XIX¹⁴⁰⁷. Más allá de alguna reseña textual circunstancial en el marco de estudios de mayor trascendencia o en el reducido ámbito de la historia local¹⁴⁰⁸, las aportaciones realizadas por ambos autores siguen siendo de obligada consulta para todo estudioso que quiera conocer un conjunto funerario cuya singularidad reside en la profusa decoración de raigambre islámica que se extiende no solo por cada una de las arquerías que definen y articulan los cuatro lucillos, sino también por el fragmento de superficie muraria que, comprendido entre las referidas arquerías y el ancho alfiz que delimita cada uno de los arcosolios, alberga un abigarrado motivo ornamental que recuerda al característico paño de *sebka*: una retícula constituida por el entrecruzamiento de trazos lobulados cuyo interior se abigarra con motivos vegetales y geométricos muy estilizados. Aun existiendo semejanzas compositivas y ornamentales entre ambas parejas de sepulcros, se ven ciertas divergencias: mientras las arquerías que cobijan los sepulcros del lado de la Epístola se componen de un arco exterior polilobulado y de uno interior angrelado y ornamentado mediante una especie de sogueado, las que albergan los dos sepulcros del costado del Evangelio se estructuran en un primer arco polilobulado del que surge un segundo a modo de colgadura con lóbulos de herradura¹⁴⁰⁹. Los sepulcros aquí ubicados y adosados sobre un fondo ornado con tres arcos

¹⁴⁰⁶ En el artículo “Finaliza la restauración de los sepulcros de la iglesia de San Esteban de Cuéllar” (*El Norte de Castilla*, 20 de febrero de 2010) se indica que la “Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León entregó ayer los cuatro sepulcros del presbiterio y otros bienes muebles de la iglesia de San Esteban...”.

¹⁴⁰⁷ QUADRADO (1884), pp. 703-704; TORRE DE TRASSIERRA (1894-1896), pp. 226-227.

¹⁴⁰⁸ MAYER (1960), p. 78, fig. 33; MARTÍN GONZÁLEZ/PITA ANDRADE (1975), p. 344, fig. 318; PÉREZ HIGUERA (1993), p. 136; VELASCO BAYÓN (1974), pp. 265-266; LAVADO PARADINAS (1994), p. 246.

¹⁴⁰⁹ Los referidos arcos lobulados se decoran, a su vez, con las siguientes inscripciones transcritas por parte de Ceballos-Escalera: “DEO/S: ISAVAS (ISAUDE?): ORACIONES/MEUS:/AURTUUS:/PE [roto] GAURIS: MEI: [roto]/[roto]/[roto] TUAS ME NECESIT” (sepulcro de la derecha). “LXPE/IHU: EVIP/OPI: VIVI: MISERI: MEIN: VIA: MO/S: GOMU/S:...EIUS: E: MISERICORES:/[roto]/NI: ME/: MISERERE MIUS: MEI: ESALTUS: VOS/ROUSANO” (sepulcro de la izquierda). El mencionado autor también fue el encargado de transcribir la extensa inscripción que recorre el alfiz que enmarca los dos lucillos del lado del Evangelio: “[lateral derecho desaparecido]/[tramo superior]:..”EL: QA: MANUS: DOMINUS: PIOUS: E: MISERICORS SOE: MISEREMINI”:[lateral izquierdo] “MEI: MISEREMINI: MEI: PSALDIM”/[tramo central]” VOS: CONSANTUISE: E: AUDICE: ME”. Vid. CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (1986), pp. 16-17.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

polilobulados dispuestos sobre pilastras rematadas con un prótomo de león por capitel¹⁴¹⁰, tienen, asimismo, sus frentes ornados con cinco arcos ojivales de tracería calada que alojan los emblemas heráldicos de los aquí sepultados. Coronando dichos sepulcros se encuentran las estatuas yacentes de un caballero (en el de la izquierda) y una dama (en el de la derecha) ataviadas con capas e identificadas, a tenor de la interpretación heráldica y genealógica de Ceballos-Escalera, con: don Alfonso García de León, quien fuera regidor del concejo de Cuéllar, contador mayor de Castilla, tesorero y alcaide del alcázar de Segovia con el rey Enrique III hasta su muerte en 1408-1409, y su esposa doña Urraca García de Tapia, natural de Coca¹⁴¹¹. Además de las armas de los dos difuntos, pequeños blasones sitos en las claves de los arcos polilobulados aludirían a la autoridad regia, reflejada en las armas reales de Castilla, así como a la jurisdicción señorial, expresada por medio del escudo del infante don Fernando de Antequera (a saber, escudo partido de Castilla, León y Aragón, bordura con ocho calderas de sable), quien fuera señor de la villa de Cuéllar entre 1390 y 1416¹⁴¹².

Los datos aportados por los emblemas heráldicos enmarcan la realización de la pareja de sepulcros dispuesta en el costado del Evangelio a inicios del siglo XV¹⁴¹³, época a la que estimo también pertenecería, a juzgar por las analogías ornamentales y por la información que deviene de la extensa inscripción alojada en el alfiz que enmarca los dos lucillos¹⁴¹⁴, el ornato mudéjar de los arcos del lado de la Epístola. De esta acotación temporal se apartan, no obstante, los dos sepulcros que, pertenecientes a don Martín López de Hinestrosa, quien

¹⁴¹⁰ BLANCO MARTÍNEZ/FRAILE GÓMEZ/ MARCOS VILLÁN (2011), p. 69-72.

¹⁴¹¹ El escudo cuartelado con leones y luneles que se repite en el sepulcro del caballero por cinco ocasiones también aparece, en alternancia con un segundo emblema que contiene cinco flores de lis en aspa, en el sepulcro de la mujer. Dicho emblema también aparece en el frente del sepulcro de don Martín López de Córdoba Hinestrosa (uno de los sepulcros localizados en el conjunto funerario del lado de la Epístola), cuya ascendencia, reconstruida por Ceballos-Escalera, permitió identificar a los dos finados enterrados en los ya citados sepulcros del lado del Evangelio con don Alfonso García de León y doña Urraca García de Tapia. Vid. CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (1986), pp. 19-22.

¹⁴¹² CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (1986), pp. 18-19.

¹⁴¹³ PÉREZ HIGUERA (1993), p. 136 sitúa, asimismo, a las estatuas yacentes en la órbita de la influencia escultórica toledana del momento.

¹⁴¹⁴ ESTA [lateral derecho desaparecido]/[tramo superior]..... ”OIO: DE: DIOS: E: DE: SANTA: MARIA: E”/[lateral izquierdo desaparecido]/[tramo central] “DE: MIL: E: QUATROCIENTOS: E: QUATRO: AÑOS. [sobre el capitel que separa ambos arcosolios] ER: IHU: DE: SALVAN”. Vid.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

fuera regidor de la villa, y a su esposa, doña Isabel de Zuazo¹⁴¹⁵, difieren tipológicamente de los anteriores en su fisonomía y en su ornamentación: en efecto, a la distinta forma de la caja, compuestas por tapas ornadas cada una con un emblema rodeado con guirnalda y por frentes decorados con dos emblemas, habría que añadir el ornato de origen renacentista que abigarra los citados sepulcros.

El propósito funerario que alumbró la ejecución de dicho conjunto sepulcral se vería, en efecto, marcado mediante el programa pictórico que se dispuso en el muro del fondo y en el intradós de los lucillos que acogen los sepulcros de don Alfonso García de León y de doña Urraca García de Tapia. No habiendo vestigio pictórico alguno que certifique la primitiva existencia de un repertorio pictórico similar en el conjunto funerario situado en el lado de la Epístola, la decoración pictórica conservada en el interior de los arcosolios del costado del Evangelio y, más específicamente, la dispuesta en el paramento frontero, está sujeta a un esquema articulador concreto, análogo al existente en el lucillo localizado en el paramento testero de la nave del Evangelio del templo de San Martín de Cuéllar¹⁴¹⁶. Dicha articulación muraria, definida, como ya he mencionado con anterioridad, por tres arcos polilobulados apoyados en ornamentadas pilastras rematadas por capiteles con forma de prótomos de león y enmarcados por un exuberante ornamentación de la que destaca el escudo cuartelado con leones y luneles, en el sepulcro del caballero y el aspado con cinco flores de lis, en el de la dama, contribuyó, a mi parecer, a restringir la superficie pictórica, pero también a enmarcar lo representado, propiciando con ello la adecuada comprensión del programa pictórico que fuera recogido en el muro frontero de ambos arcosolios. Al citado sistema articulador tuvo,

¹⁴¹⁵ La identificación de estos personajes viene determinada por las inscripciones albergadas en los frentes de sus respectivos sepulcros: en la del caballero se puede leer: "ESTA SEPULTURA ES DE MARTIN LOPEZ DE CORDOBA HINESTROSA REGIDOR DE ESTA VILLA HIJO Y TERCER NIETO/DE LOS QUE ESTAN SEPULTADOS EN LOS ARCOS FRONTEROS. MANDOLA HACER AÑO DE 508. SE RENOBO AÑO DE 1766". Por otra parte, en la de la mujer se indica: "ESTA SEPULTURA ES DE LA ONRADA SRA YSABEL DE ZUAZO SU MUJER. HIZOSE/EN EL AÑO DE MIL Y QUINIENTOS Y NUEBE AÑOS. SE RENOBÓ AÑO DE 1766". La datación de los citados sepulcros (1508-1509) ha sido frecuentemente esgrimida por la historiografía para fechar el conjunto funerario del lado de la Epístola como obra realizada en los primeros años del siglo XVI. No obstante, esta acotación temporal no fue secundada ni por Quadrado, quien no piensa que la ornamentación de los nichos pudiera ser de comienzos del siglo XVI (QUADRADO (1884), p. 704, nota nº 1), ni por REDONDO CANTERA (1987), p. 310, para quien las fechas de la inscripción únicamente valdrían para los sarcófagos, pues el resto del conjunto pertenecería al siglo XV.

¹⁴¹⁶ PÉREZ HIGUERA (1993), pp. 133-135.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

en efecto, que ajustarse el autor de las pinturas murales en su pretensión por representar la escena que en origen debió de albergar el muro fronterero del lucillo de don Alfonso García de León (**il. 233**) y de la que ignoro su temática debido a la ausencia de elementos de juicio suficientes que lo permitan¹⁴¹⁷, así como el tema del *Cristo Varón de Dolores* (**il. 236**) que aún se distingue en el muro al que se adosa el sepulcro de doña Urraca García de Tapia.

En su representación, el tema de *Cristo Varón de Dolores*, así identificado en contra de las interpretaciones esgrimidas tanto en algunas publicaciones de ámbito local, en las que se consideraba la sola representación de “figuras de santos”¹⁴¹⁸, como en la obra editada tras la conclusión de la restauración de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, en la que se proponía la escena de la *Resurrección* como la más apropiada¹⁴¹⁹, se acomoda al espacio existente mediante la representación de Jesucristo inserto en el arco polilobulado central y escoltado, como si del eje de simetría de la composición se tratase, por las dos Marías, la Virgen y San Juan Evangelista dispuestos en los dos arcos colaterales por parejas. La elección de dicha imagen de devoción, establecida en el Oriente bizantino como clara derivación de la *Imago pietatis*¹⁴²⁰ y con enorme difusión por el Occidente medieval desde el siglo XIII, resulta adecuada a una obra de carácter funerario, puesto que en la misma, Cristo, de pie dentro de un sepulcro que se prolonga por los arcos colaterales y totalmente desnudo a excepción de las partes púdicas cubiertas con el característico *perizoma*, participa de la muerte y de la vida por igual, al mismo tiempo que recuerda su sacrificio redentor en el que fundará su actuación como juez supremo al final de los tiempos (**il. 237**)¹⁴²¹. Del mencionado proceso reflejado en las pinturas murales objeto de estudio son testigos directos la Virgen María y *San Juan Evangelista*, así como las santas mujeres, identificables, a mi parecer, con dos de

¹⁴¹⁷ Arruinadas prácticamente en su totalidad, los exiguos vestigios conservados de la capa pictórica apenas permiten identificar los restos de dos figuras nimbadadas en el interior de los citados arcos polilobulados central e izquierdo, así como los restos de lo que parece ser un ángel turiferario en el arco derecho. Dicho motivo iconográfico estimo que también fue representado en el intradós del arcosolio (**ils. 234-235**).

¹⁴¹⁸ TEJERO (1973), p. 170; JIMÉNEZ ARRIBAS (1999), p. 64.

¹⁴¹⁹ BLANCO MARTÍNEZ/FRAILE GÓMEZ/ MARCOS VILLÁN (2011), p. 72.

¹⁴²⁰ FRANCO MATA (1999), p. 567 menciona que el citado tema del *Varón de Dolores* tiene su origen en el siguiente episodio del profeta Isaías: “Despreciado, desecho de la humanidad, *hombre de dolores*, avezado al sufrimiento, como uno ante el cual se oculta el rostro, era despreciado y desestimado”. Vid. Is 53, 3.

¹⁴²¹ SCHILLER (1972), vol. 2, pp. 197-200 y 207-208.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

las Marías que fueron testigos de la resurrección de Cristo (**ils. 238-239**). Semejante escena, complementada con los dos ángeles turiferarios representados en el intradós del arcosolio (**ils. 240-241**) (de ellos no se ha conservado más que el dibujo preparatorio) a fin de ilustrar la divinidad de Jesús, quien como hombre habría entregado su vida por la redención de la humanidad¹⁴²², presenta analogías iconográficas, como advirtiera Gutiérrez Baños¹⁴²³, con las pinturas murales que encargara el arcediano de Ledesma don Diego († 1304-1306) para su sepulcro localizado en el ángulo suroeste del brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca. Esta escena, en la que Jesucristo representado como *Varón de Dolores* está también acompañado por dos ángeles turiferarios y por dos figuras identificables, con toda seguridad, con la Virgen María y con *San Juan Evangelista*, Gutiérrez Baños estima que fue realizada en torno al año 1330 sirviendo como modelo a otro programa pictórico conservado en dicha fábrica templaria: las pinturas murales que, realizadas en torno al año 1339, fueron encomendadas por el obispo don Rodrigo († 1339) para su sepulcro ubicado en la capilla de San Martín o del aceite¹⁴²⁴.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un conjunto mural del que no existen más reseñas que las referencias recogidas en la “Memoria final de la restauración de los sepulcros y otros bienes de la iglesia de San Esteban (Cuellar)”¹⁴²⁵ y en las sucintas fuentes bibliográficas en las que el conjunto mural aparece reseñado, un exiguo panorama textual que se reduce, dada la reciente restauración del mural y la difícil identificación de lo representado con anterioridad al referido proceso, a algunas obras de ámbito local y a la publicación que fuera editada por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León una vez terminadas las obras de restauración de la iglesia de San Esteban de Cuéllar¹⁴²⁶. Amén de la identificación iconográfica, las fuentes documentales y textuales señaladas no

¹⁴²² *Idem*, p. 218. Los ángeles pudieran también aludir a la llegada del difunto al cielo o a la acción de impedir que el demonio se apropiara del alma del finado. Vid. CABALLERO ESCAMILLA (2007), p. 82.

¹⁴²³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 183, nota nº 678.

¹⁴²⁴ *Idem*, pp. 161 y 183

¹⁴²⁵ “Memoria final de la restauración de los sepulcros y otros bienes de la iglesia de San Esteban de Cuéllar (Segovia)”, Archivo de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

¹⁴²⁶ TEJERO (1973), p. 170; JIMÉNEZ ARRIBAS (1999), p. 64; BLANCO MARTÍNEZ/FRAILE GÓMEZ/MARCOS VILLÁN (2011), p. 72.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

aluden a un posible horizonte temporal sobre el programa pictórico en cuestión, un marco temporal que, a juzgar por las consideraciones que devienen de la ornamentación y de la interpretación genealógica y heráldica de los sepulcros, así como de los rasgos estilísticos que constituyen la obra pictórica, pudiera situarse a comienzos del siglo XV. De la detenida contemplación del mural de *Cristo Varón de Dolores* se advierte un cierto aire retardatario perceptible en la prevalencia de la línea como rasgo definidor de las figuras y del sepulcro, en el empleo de una paleta cromática restringida a tonos terrosos, así como en la ausencia de referencias espaciales que ayuden a situar la escena y en el impreciso tratamiento de la perspectiva a la hora de representar el sepulcro del que emerge la figura de Jesucristo. La arcaizante concepción de la escena se atenúa, no obstante, con la inclusión de ciertas notas trecentistas visibles en la representación de los personajes con rostros menudos, ovalados, al tiempo que con ojos rasgados, caracteres que, a mi parecer, sugieren la participación del conjunto mural de propuestas estilísticas de raigambre italogóticas también presentes en el *díptico de la Crucifixión con la Anunciación y Éxtasis de la Magdalena con Santa Catalina y San Jerónimo* que el arcediano don Gómez González mandara al pintor Juan Fernández en 1429 para la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar¹⁴²⁷.

¹⁴²⁷ EXPOSICIÓN (2003a), pp. 179-183 (ficha redactada por Piquero López).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

22.- CUEVAS DE PROVANCO. Pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Cuevas de Provanco, ubicado a 85 kilómetros al noroeste de la capital segoviana, se enclava en un área geográfica cercana a los límites con las provincias de Valladolid, al encontrarse apenas a 6 kilómetros del término de Castrillo de Duero, y de Burgos, pues tan solo dista 8 kilómetros de Nava de Roa.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 242-255).

- **Localización:** Se extiende por el segundo cuerpo del hemicycle absidal de la primitiva cabecera románica.

- **Temas:** Amén de la *Anunciación*, cuyos protagonistas, la Virgen María y el arcángel San Gabriel, flanquean el vano central del hemicycle absidal, se representan diferentes episodios relativos a la leyenda de la Invenición de la Santa Cruz. Los citados pasajes, inscritos en los encasamientos en que se articulan las cuatro calles que escoltan el referido vano central son los siguientes: la *emperatriz-madre Santa Elena y su cortejo atienden el mensaje divino*, el *Interrogatorio a los sabios judíos de Jerusalén, el instante en que la emperatriz-madre San Elena informa del hallazgo de la cruz a Constantino y la Resurrección de un difunto*. En las dos calles sitas en las cercanías del quiebro de articulación entre el hemicycle absidal y el tramo recto presbiterial se ubican dos efigies, acaso, *San Pedro y San Pablo*.

- **Fecha de descubrimiento:** Finales de la década de los 80 de la pasada centuria.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** La documentación que derivada de la restauración cataloga este mural como pintura mural al fresco realizada con la técnica del temple.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Primera mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Las pinturas murales presentan un aceptable estado de conservación a pesar de la pérdida de ciertas partes de superficie pictórica que dificultan su lectura e interpretación: a la ausencia de motivo iconográfico alguno en alguno de los encasamientos que definen el mural, habría que añadir el deterioro de las dos figuras sitas en el extremo del hemicycle absidal.

- **Bibliografía:** VV.AA. (1991), pp. 31-50; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. I, p. 639 (ficha redactada por Moreno Blanco).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El término de Cuevas de Provanco, inscrito en la jurisdicción eclesiástica segoviana, se sitúa en la ladera de un altozano que determina el irregular e intrincado tejido urbano que lo caracteriza. En su cima, enclavada en una estrecha plaza, se ubica la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz, un edificio construido en la segunda mitad del siglo XII con arreglo a convenciones estructurales románicas ya vistas en otras iglesias: una sola nave cubierta con armadura de madera rematada por un ábside semicircular antecedido por un tramo recto presbiterial y galería porticada adosada al lado meridional¹⁴²⁸. La fábrica románica original debió de perdurar casi intacta hasta época moderna, cuando, en sustitución del paramento meridional de la nave, se erigió un arco formero que permitió la incorporación del espacio correspondiente a la citada galería porticada. Se efectuó, además, el íntegro enjalbegado del interior y se instaló un retablo mayor que focalizó la visión de la capilla mayor¹⁴²⁹. Estas actuaciones reformistas despojaron al templo de la estética medieval primitiva, aquella que le fue restituida con ocasión de las minuciosas obras de restauración acaecidas a finales de la década de los 80 del siglo pasado. Fue en esta época, cuando la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz quedó incluida, a consecuencia del fuerte deterioro que presentaba¹⁴³⁰, en el llamado “Programa de retejo 1987”, siendo “los problemas de mayor envergadura en paños exteriores y cimentación” los que hicieron forzosa una intervención más meticulosa que excediera el retejo proyectado en el programa anterior¹⁴³¹. El fuerte deterioro dictaminado impulsó, en efecto, el “Proyecto de consolidación de la cimentación, cornisa y cubierta del ábside, presbiterio y sacristía de la iglesia” (visado 10-09-1987), un documento que se hace

¹⁴²⁸ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. I, p. 636 (ficha redactada por Moreno Blanco).

¹⁴²⁹ La iglesia de la Invencción de la Santa Cruz fue objeto de importantes reformas en los siglos XIX y XX que, en gran medida, condujeron a la fisonomía actual: el derrumbe de la torre primitiva en 1946 conllevó la reparación de la nave subsidiaria, así como la cubrición del primer cuerpo de la torre, unas actuaciones que culminaron en 1948 con la realización de la espadaña dispuesta sobre la cumbre del edificio. Vid. VV.AA. (1991), p. 35.

¹⁴³⁰ Al citado deterioro contribuyeron tanto las inadecuadas intervenciones como las estructuras adosadas en centurias precedentes.

¹⁴³¹ El “Programa de retejo 1987”, convenio firmado con la Diputación Provincial al que quedó acogido el templo de la Invencción de la Santa Cruz, quedó interrumpido debido a los graves problemas estructurales detectados por “el dictamen sobre el estado de conservación de la cubierta de diez iglesias de la provincia de Segovia” (fecha de visado 2-6-1987), que recomendó una intervención más prolija. Semejante recomendación propició que se redactaran los siguientes proyectos para Cuevas de Provanco: el “Proyecto de consolidación de la cimentación, cornisa y cubierta del ábside, presbiterio y sacristía de la iglesia”, así como el “Proyecto de restauración de la iglesia”, AHPSe, Caja A-1060.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

eco del apercebimiento al contratista por “haber levantado el revoco de la cabecera”¹⁴³². Aunque semejante proceso fue definido como “inoportuno y perjudicial”, permitió desvelar su fábrica románica, al tiempo que desentrañar las pinturas murales situadas en el segundo cuerpo del hemicycle absidal, entre la línea de imposta achaflanada que le separa del primer cuerpo y la que lo hace, ornamentada mediante motivos ondulados (veáse il. 244)¹⁴³³, del cuarto de esfera absidal

Fue en el marco de su hallazgo cuando dicho conjunto mural, que durante siglos había quedado cubierto por el citado retablo mayor (**il. 242**), el cual se conserva *in situ* tras haber sido desarmado, restaurado y reintegrado sin los dos cuerpos colaterales que trastocaban y desvirtuaban su estructura primigenia (**il. 243**)¹⁴³⁴, fue intervenido con el objeto de limpiar y consolidar su película pictórica, la misma que hubo de restaurarse con la técnica italiana del *regattino*: se aplicó un “fondo neutro donde se perdió por completo la figuración y dibujo donde se puede deducir fácilmente lo que existió”. Con dicha técnica se logra revivir el efecto global de las escenas, logrando diferenciar “la intervención actual de las anteriores para no equivocar al observador”¹⁴³⁵.

El programa pictórico, del que no hay constancia que se extendiera por el primer cuerpo del hemicycle absidal mediante algún motivo pictórico abstracto que pudiera hacer las veces de fingido arrimadero de la composición representada por encima¹⁴³⁶, se ajusta a un sistema

¹⁴³² Dicho apercebimiento se contempla en un informe que proyecta las siguientes actuaciones a realizar: el “numerado y desmontado de fábrica de sillería y cornisa...”, con el fin de frenar los desprendimientos, y el reforzado de “la bóveda con hormigón armado...”. Vid. “Proyecto de consolidación de la cimentación, cornisa y cubierta del ábside, presbiterio...”, AHPSe, Caja A-1060.

¹⁴³³ El sistema decorativo a base de motivos ondulados rojos se observa también en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Fuentes de Año (Ávila), de fines del siglo XIV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 78, il. 255.

¹⁴³⁴ “El retablo del altar mayor, queda en la misma posición donde estaba, salvo los dos cuerpos laterales (que eran de otro retablo), que se destinan al depósito del obispado. Esta solución permite el acceso directo a las pinturas del ábside”. Vid. “Memoria final de la restauración de la iglesia de la Invención de la Cruz”, AHPSe, Caja A-1060.

¹⁴³⁵ VV.AA. (1991), p. 50.

¹⁴³⁶ Las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 432], también restringidas al segundo cuerpo del hemicycle absidal, contaron, en origen, con un fingido arrimadero decorado mediante veros, recreación de las pieles que se disponían en las partes bajas de los muros a fin de adecentar y conferir calidez a las estancias. Semejante motivo decorativo también aparece en las pinturas murales de la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de cuadrícula articulada por bandas que parecen una interpretación pobre y marginal de las decoraciones cosmatescas que con análoga función se aprecian en otros conjuntos murales **(il. 244)**¹⁴³⁷. La especie de puntas de diamante que se emplazan en los encuentros entre las bandas verticales y horizontales se encuentran también en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Burgohondo (Ávila) y, en particular, en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Laguna de Negrillos (León)¹⁴³⁸. Este sistema de articulación distingue al mural cuyo estudio me ocupa de los conservados en las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17], de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31] y del monasterio de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216]¹⁴³⁹, mucho más cercanos a un ensamblaje retablistico. Con todo, el presente mural se organiza en seis calles estructuradas de la manera que sigue: dos calles en los extremos que comprenden un único registro (las más próximas al quiebro de articulación entre el tramo recto presbiterial y el hemicyclo absidal) y las cuatro calles intermedias que, simétricas con respecto a la ventana central, se estructuran en dos registros superpuestos **(ils. 245-246)**.

iglesia de Santiago de Alcazarén [cat. 2, ils 9]. Curiosamente, como se verá más adelante, los veros aparecen en las pinturas murales objeto de estudio en una localización completamente diferente.

¹⁴³⁷ Este sistema ornamental, que denuncia la irrupción de una cierta influencia italiana, también se aprecia en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Palacios de Valduerna (León). Además del referido conjunto mural, catalogado, en un primer momento, por Grau Lobo en la segunda mitad del siglo XIV (GRAU LOBO (1996), p. 189 y, posteriormente, a mediados de dicho siglo (GRAU LOBO (1997), p. 132) en contraposición a la propuesta cronológica dada por GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 126, ils. 478-482, quien estima su ejecución ca. 1400, convendría subrayar el conjunto mural del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Burgohondo (Ávila), de fines del siglo XIV o posterior (*idem*, t. II, pp. 367-368, il. 1345). En este contexto cabe también mencionar las pinturas murales del templo de San Esteban de Cebrones de Río (León) (GRAU LOBO (1997), pp. 133-135), debiendo también considerar el mural de la iglesia de San Juan Bautista del templo de Laguna de Negrillos (León). Por lo que a esta última obra pictórica respecta, también estudiada por Grau Lobo (*idem*, pp. 137-140, foto 12) y catalogada por este autor en el último cuarto del siglo XV, decir que la ornamentación de estilo cosma fue utilizada para definir el encasamiento en el que se integra la efigie de *San Juan Bautista*, concebida de forma semejante a como fue representada en la escena de la *Predicación del Precursor* en las pinturas murales conservadas en la capilla abierta en el lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba: *San Juan Bautista* apuntando con el dedo índice de su mano derecha hacia la figura del *Agnus dei* que sujeta el Precursor en su mano opuesta.

¹⁴³⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 368, il. 1345. Por lo que a las pinturas murales del templo de San Juan Bautista de Laguna de Negrillos respecta, decir que las citadas puntas de diamante animan la decoración de estilo cosma que define el compartimento que encierra la figura del Precursor. Vid. GRAU LOBO (1997), pp. 137-140, foto 12.

¹⁴³⁹ La manera como se organiza el programa pictórico objeto de estudio nada tiene que ver con el sistema retablistico que fuera usado en las pinturas murales de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, donde el autor rememora el sistema articulador utilizado en aquellos retablos muebles definidos mediante tracerías caladas.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

La simétrica organización que se deduce de la compartimentación referida quedaría, en parte, trastocada por las cesuras que coartaron el desarrollo de las pinturas murales en el sector meridional del semicilindro absidal. En efecto, y en modo análogo a lo sucedido con el conjunto mural de San Miguel de San Esteban de Gormaz, la cubrición del vano central con algún elemento mueble coetáneo a las pinturas murales, como así revelan las huellas del mismo conservadas por encima del señalado vano (**il. 247**)¹⁴⁴⁰, debió de obligar a abrir una segunda ventana en el lado meridional del semicilindro absidal. La citada ventana, que habría que considerar contemporánea a las pinturas murales a tenor de la adaptación de las mismas a su embocadura (véase il. 246)¹⁴⁴¹, debió de quedar cubierta por el retablo mayor ensamblado en el periodo barroco (su íntegro cegado responde a una decisión adoptada en el marco de la restauración del complejo arquitectónico), aquel cuya colocación y, más en concreto, el ensamblaje de las dos calles laterales más tarde desmontadas, debió de obligar a abrir un óculo barroco en el sector meridional de la bóveda de cascarón absidal, siendo este la única apertura que actualmente proporciona luz a la capilla mayor.

Aunque nada se ha conservado del retablo mueble que debió de tapar el vano central, la condena del mismo estimo que fue parcial a tenor de la primigenia inclusión del tema de la *Anunciación* de en sus proximidades. En efecto, este tema muestra a sus dos protagonistas, el arcángel San Gabriel y la Virgen María, escoltando el vano central (se ubican en sendos encasamientos ubicados en el primer cuerpo de las dos calles más inmediatas al citado vano central) de igual manera que en otros conjuntos murales recogidos en el presente trabajo de

¹⁴⁴⁰ Las huellas de un retablo mueble contemporáneo a las pinturas murales también se ven en la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 298]. Dichas estructuras, de las que actualmente no hay constancia alguna, debieron de servir como complemento del mensaje doctrinal divulgado por los conjuntos murales. En el caso que me ocupa, debió de existir algún elemento mueble cuya forma debió de ser un tanto irregular a tenor de la huella que dejó en la pintura mural. A juzgar por la huella pictórica se deduce que el hipotético retablo debió de ajustarse a las dimensiones del vano central hasta el extremo superior de este, donde todavía se aprecia un gran vacío pictórico que excede las dimensiones del referido vano y reduce el espacio orientado a albergar las dos escenas que, alusivas a la leyenda de la Invención de la Santa Cruz, fueron, en efecto, representadas en los dos registros superiores de las calles más inmediatas al vano central.

¹⁴⁴¹ Además del sistema ornamental de veros, desarrollado por el intradós y por encima del primitivo vano que se abría en el sector meridional del hemiciclo absidal, habría que señalar la necesaria adaptación al restringido espacio definido por dicho vano y por el quiebro de articulación entre el hemiciclo absidal y el tramo recto presbiterial, de la figura ahí representada. La presencia de dicho vano obligó, asimismo, a que la segunda calle a la derecha del vano central fuese más estrecha, explicando la disposición vertical de los encasamientos aquí representados.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

investigación: a saber, en los murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 149], del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Aldeaseca de la Frontera [cat. 14, il. 150] o de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 454]. Semejante disposición, habitual en un episodio relativo no solo a la hagiografía de la Virgen sino también al origen de la vida humana de Jesucristo¹⁴⁴², tendría como fin integrar la luz que irradia a través del vano en el programa iconográfico, instituyéndola, en base al simbólico reconocimiento de la misma, como una revelación divina que concurriría a la transmisión de su mensaje por el arcángel. De dichas consideraciones bien pudiera justificarse la localización de un episodio en el que la Virgen, nimbada, ataviada con una túnica roja y un ampuloso manto azul (se ornamenta con lo que parecen ser motivos decorativos florales) y engalanada con un collar y una cinta que ciñe su cabello (**il. 248**)¹⁴⁴³, aparece con sus manos cruzadas sobre el pecho en clara respuesta a la repentina entrada del arcángel San Gabriel en el interior de una estancia sugerida mediante una triple arquería apeada en dos columnas (estas presentan un motivo ornamental análogo al de la línea de imposta)¹⁴⁴⁴. Este interrumpiría a la Virgen María de su detenida lectura de las Sagradas Escrituras de las que no hay más vestigio que el atril situado a la izquierda de la Virgen, a la derecha del espectador, y ornado con motivos decorativos similares a los que aparecen en las bandas de delimitación de las pinturas murales¹⁴⁴⁵. Al margen de la Virgen María, representada al lado del jarrón de azucenas que simboliza su pureza¹⁴⁴⁶, el arcángel,

¹⁴⁴² RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 182.

¹⁴⁴³ Es representada con una larga melena en alusión a su virginidad y su juventud. Vid. MÀLE (1982), pp. 92-93

¹⁴⁴⁴ La manera como esta sugerida la estancia en la que se localiza la Virgen María manifiesta un alto grado de elaboración, pues encima de las arquerías se disponen unas formas recorridas por círculos con su costados convergentes que parece ser una recreación de airoas flechas góticas. Mediante este recurso pictórico estimo que el autor pretendió sugerir que el anuncio del arcángel transcurrió en un interior con arreglo al pasaje del que se hace eco San Lucas (Lc 1, 26-28).

¹⁴⁴⁵ La forma como fue representada la Virgen María en la *Anunciación*, de frente al arcángel San Gabriel (así aparece también en el conjunto mural precedente del convento de San Pablo de Peñafiel [cat. 10, il. 109] y en las *Anunciaciones* de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes y de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 299]), difiere con respecto al sistema compositivo adoptado en las *Anunciaciones* de las iglesias de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 81] o de San Andrés de Fuentearmegil, en las que la Virgen María vuelve su busto o cabeza hacia el arcángel.

¹⁴⁴⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 191-192. Como en las pinturas murales objeto de estudio, el jarrón de azucenas también aparece en los conjuntos murales de las iglesias de San Juan de Mojados, de Santa Marina

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

nimbado, alado y vestido con un ampuloso manto rojo (se decora mediante motivos florales semejantes a los del manto de la Virgen) (il. 249), procede, desde su posición a la izquierda del vano central, en un compartimento en el que hay vestigio de referencia espacial alguna, a transmitir el mensaje divino contenido en la ondulante filacteria que sostiene con la mano izquierda. No habiendo constancia alguna de la salutación angélica que aparecería en la ya citada filacteria (“AVE MARIA GARTIA PLENA”), el arcángel San Gabriel apunta con el dedo de índice de su mano derecha hacia arriba¹⁴⁴⁷.

La referencia a uno de los episodios más significativos del ciclo de la infancia de Cristo permitiría a todo aquel que accediera a la iglesia aproximarse a un hecho transversal de la iconografía cristiana. En semejante proceso, el espectador también tendría la posibilidad de apreciar, en el hemicycle absidal, otros motivos iconográficos a considerar. De ellos, habría que mencionar el conjunto de escenas que, alusivas a la leyenda de la Invención de la Santa Cruz, considero se integrarían en seis de los ocho compartimentos en que se estructuran las cuatro calles más próximas al vano central del ábside (en efecto, habría que exceptuar los dos compartimentos que albergan tanto al arcángel San Gabriel como a la Virgen María de la *Anunciación*). La referida interpretación, basada en la extensión de la simetría estructural del mural a la iconográfica, propiciaría que, en origen, existieran seis episodios, de los que tan solo se han conservado cuatro (no existe vestigio alguno de las dos escenas que fueron representadas en los dos registros que constituyen la segunda calle a la derecha del vano central), destinados a encumbrar la decisiva y trascendental intervención de la emperatriz y madre del emperador Constantino, *Santa Elena*, en el descubrimiento de la Cruz de Cristo de acuerdo con la advocación de la iglesia¹⁴⁴⁸. Esta actuación, cimentada en el propósito del

de Sacramenia o de Nuestra Señora de la Asunción de Aldeaseca de la Frontera. También aparece en las dos *Anunciaciones* que fueron representadas en las pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, ils. 448-454].

¹⁴⁴⁷ La manera como fue representado el arcángel San Gabriel en las pinturas murales objeto de estudio, con la mano derecha señalando hacia arriba (así también aparece en las *Anunciaciones* recogidas en el mural de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta), difiere con respecto al modo como fue plasmado en las pinturas murales de las iglesias de San Juan de Mojados o de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes. En estos ejemplos, como en el retablo de Montenegro de Cameros atribuido a Alonso de Sedano (SILVA MAROTO (1990), t. III, p. 768 y EXPOSICIÓN (2009), p. 360 (ficha redactada por Silva Maroto), el arcángel San Gabriel apunta con su mano derecha hacia la figura de la Virgen María.

¹⁴⁴⁸ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 426-427. Como bien dice Réau, Santa Elena, nacida en Bitinia hacia el año 250 y convertida por Luciano de Antioquía, murió en Tracia en 329, dos años después de la Invención

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

propio emperador Constantino por ostentar el trozo de una cruz que había visto en sueños la noche anterior a la batalla del puente Milvio (la misma que, llevándola como estandarte, le había otorgado la victoria)¹⁴⁴⁹, debió de relatarse, a juzgar por la disposición que ocupan las cuatro escenas conservadas en el conjunto mural objeto de estudio, con arreglo a un orden de lectura que debía de seguir la sucesión lógica de los episodios representados¹⁴⁵⁰.

En efecto, el referido recorrido iconográfico debía de comenzar con la escena en que la *emperatriz-madre Santa Elena y su cortejo atienden el mensaje divino* (segunda calle a la izquierda del vano central, registro superior) (il. 250)¹⁴⁵¹. De su detallada contemplación se constata que el artista representó el mensaje divino mediante la inclusión de la *dextera dei*

de la Santa Cruz. Transportadas sus reliquias a la basílica de San Pedro de Roma, es patrona de los caballeros del Santo Sepulcro y de la corporación de fabricantes y vendedores de clavos. Su festividad se celebra el día 18 de agosto. Vid. *idem*, pp. 427-428; LACARRA DUCAY (2011), p. 295, nota n.º 24

¹⁴⁴⁹ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 426.

¹⁴⁵⁰ No habiendo encontrado en territorio hispano otro conjunto mural que haga alusión a la citada leyenda de la Invenición de la Santa Cruz, se tendrán en cuenta a lo largo de esta exposición dos retablos constituidos por pinturas sobre tabla en los que se hace referencia al Hallazgo y a la Exaltación de la Santa Cruz de acuerdo a la versión recogida en *La leyenda dorada*. El primero de ellos sería el retablo de Santa Elena conservado en la iglesia de San Miguel arcángel de Estella (Navarra), una obra encargada por don Martín Periz de Eulate y por su esposa doña Toda Sánchez de Yarza (LACARRA DUCAY (2011), pp. 295-296, fig. 4), mientras que el segundo sería el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Santa Cruz del municipio turolense de Blesa. Esta obra, actualmente en el Museo de Zaragoza, fue contratada, como bien advierte ORTIZ VALERO (2013), pp. 103-104, por los representantes de Blesa a Martín Bernat y a Miguel Ximénez el día 9 de noviembre del año 1481. Teniendo en cuenta ambas obras pictóricas, el hecho de que el sector central del hemicycle absidal de la iglesia parroquial de Cuevas de Provanco estuviera perforado por un ventana pudo impedir la inclusión de una calle central que estuviera protagonizada bien por una efigie de *Santa Elena* caracterizada de manera análoga a como aparece en el retablo de la iglesia parroquial de Estella (a saber, sujetando la cruz con la mano derecha y sosteniendo un libro con la izquierda) o bien por una escena que condensara el resto del ciclo iconográfico. Esta fue la opción escogida en el citado retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa, pues los autores situaron en el cuerpo inferior de la calle central la tabla concerniente a *la Adoración de la San Cruz por Santa Elena y el emperador Heraclio*. Vid. *idem*, p. 116.

¹⁴⁵¹ A tenor de la localización de dicha escena en el marco del programa pictórico bien pudiera afirmarse que el autor comenzó el discurso iconográfico con este episodio. De esta manera, a diferencia de lo acontecido en el retablo de Santa Elena de la iglesia de San Miguel arcángel de Estella, el pintor se centró en el momento de la Invenición de la Santa Cruz, obviando pasajes previos como: el *Sueño de Constantino*, representado en el cuerpo superior de la calle izquierda de dicho retablo, así como la *Batalla del Puente Milvio*. La citada escena también fue recogida en el retablo de Estella, más en concreto en el cuerpo superior de la calle central en que se organiza el retablo (LACARRA DUCAY (2011), pp. 295-296). Así, el retablo de la Santa Cruz realizado por Miquel Alcanyis y a día de hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una obra que también se hace eco tanto de la Invenición como de la Exaltación de la Santa Cruz, también reproduce la *Batalla del Puente Milvio* mediante una escena en cuyo fondo el autor reprodujo la visión de la Santa Cruz que motivó la victoria de Constantino sobre las tropas de Magencio. Vid. EXPOSICIÓN (2007), pp. 34-35, fig. 10 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”); MIQUEL JUAN (2011), p. 203.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

que, aparecida de entre un denso manto de nubes, se aprecia en la esquina superior derecha del encasamento que alberga la escena¹⁴⁵². La citada *dextera dei* apunta con su dedo índice hacia *Santa Elena* quien, nimbada, coronada y ataviada con una túnica azul y un ampuloso manto también decorado con motivos floreados, eleva sus manos, en posición orante, como también lo hacen las tres sirvientas que conforman su cortejo. La mencionada composición, representada sobre un fondo neutro tachonado de estrellas que se repite en tres de las cuatro escenas conservadas, carece de paralelismo textual alguno, pudiendo encontrarse, acaso, su razón de ser, en la probable intención del artista por encumbrar la designación y aprobación divina de la emperatriz-madre *Santa Elena* para que emprendiera tan importante misión.

El autor confirió un importante papel al designio divino en una tarea en la que la santa requirió *Interrogar a los sabios judíos de Jerusalén* a fin de que estos le dijeran el paradero de la Vera Cruz¹⁴⁵³. En la reunión, que estimo se representa en el mural objeto de estudio (segunda calle a la izquierda de la ventana central, registro inferior) (il. 251), la emperatriz-madre *Santa Elena*, coronada, nimbada y vestida con un manto imperial de análogo diseño al representado en la escena antes analizada, recibe las indicaciones de tres personajes que visten atuendos con semejantes motivos decorativos a los del atavío de *Santa Elena*. Estos, asimismo, fueron caracterizados como sabios según se infiere de sus tocados, en particular, del gorro frigio de la figura de la izquierda, y del libro que sujeta uno de ellos. A su vez, la emperatriz *Santa Elena* sostiene también un libro con su mano izquierda velada¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁵² El sentido que el autor confirió a la *dextera dei* en las pinturas murales cuyo estudio me ocupa estimo que nada tendría que ver con el que tiene en aquellos episodios alusivos a la ejecución de figuras sagradas: a saber, el pasaje de la *Decapitación de Santa Lucía* del mural de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 2, il. 51].

¹⁴⁵³ “Reunida la asamblea, la reina, efectivamente, invitó a los asistentes a que le dijeran cuanto supieran en relación con el lugar en que Cristo fue crucificado...” (VORÁGINE (2008), t. I, p. 291). Entonces envió a Elena su madre [de Constantino] a Jherusalem que buscase la Santa Cruz de Jhesu Christo. E viniendo ella a Jherusalem, ma[n]dó ayuntar quantos judíos sabidores eran en toda essa tierra. E los judíos, muy medrosos, dixerón entre sí: “¿Qué asrades por qué nos faze la reina ayuntar aquí?” (BAÑOS VALLEJO/URIA MAQUA (2000), p. 142). La pretensión por saber dónde se encontraba la Vera Cruz propició el interrogatorio de Judas, único judío que conocía la exacta localización de la Cruz: “Por orden de la emperatriz Judas fue arrojado al fondo de un pozo seco. Seis días permaneció el judío en lo hondo de la cisterna (...), al cabo de los cuales, o sea, en la mañana del séptimo (...) prometió que revelaría cuanto sabía en relación con la Santa Cruz”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, pp. 291-292.

¹⁴⁵⁴ De igual modo que en las pinturas murales objeto de estudio, semejante pasaje también fue representado en el retablo de Santa Elena de Estella y en el antiguo retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa. A juzgar por la forma como ambas escenas son descritas, pudiera afirmarse la existencia de evidentes analogías compositivas, pues en ambos casos la emperatriz-madre *Santa Elena*, sentada en un trono protegido por una

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La confesión de los mandatarios judíos y, más en concreto de Judas el judío, permitió a *Santa Elena* averiguar el lugar donde se encontraba la Vera Cruz, siendo aquel coincidente con el terreno que ocupaba un templo consagrado a Venus¹⁴⁵⁵. Del mismo modo que no hay constancia alguna, o al menos no se ha conservado, de la citada confesión de Judas el judío a la emperatriz *Santa Elena*, tampoco parece haberla del pasaje alusivo a la demolición del templo pagano y al consiguiente hallazgo de la Vera Cruz junto a las cruces pertenecientes a los dos ladrones¹⁴⁵⁶.

La ausencia de los episodios descritos determina que el siguiente pasaje a considerar sea el que estimo habría que identificar con el instante en el que la *emperatriz-madre San Elena informa del hallazgo de la cruz al emperador Constantino* (primera calle a la izquierda del vano central, registro superior) (il. 252). En dicha escena, *Santa Elena*, ataviada de la forma ya vista, y su hijo el emperador Constantino, caracterizado con una poblada barba y corona, a la vez que vestido con una túnica roja y un amplio manto azul también ornamentados con motivos florales, dialogan sobre el hallazgo de la Vera Cruz en una posición que asemeja el esquema compositivo de una *Coronación de la Virgen*¹⁴⁵⁷.

El último pasaje conservado versaría sobre la verificación de la Cruz de Jesucristo. Este proceso, acontecido ante la imperiosa necesidad de identificar la cruz respecto de las cruces de los dos ladrones que fueron crucificados junto a Cristo, conllevó la adopción de medidas

especie de dosel, recibe a todos aquellos que habían sido convocados para averiguar el paradero de la cruz de Cristo (LACARRA DUCAY (2011), fig. 4; ORTIZ VALERO (2013), p. 121). Por otra parte, el autor del retablo proveniente de la iglesia parroquial de Blesa incide en semejante suceso mediante la representación de una segunda escena alusiva a la *Confesión de Judas el judío a Santa Elena*. Vid. *idem*, pp. 121-122.

¹⁴⁵⁵ VORÁGINE (2008), t. I, p. 292.

¹⁴⁵⁶ “Santa Elena mandó demoler el templo de Venus y arar el suelo. Terminadas estas operaciones, Judas se arremangó su túnica, tomó un azadón y comenzó a cavar con gran fuerza y profundidad en aquel terreno, y cuando hubo excavado una especie de pozo, al seguir ahondando en el fondo del mismo, (…), descubrió tres cruces, las rescató y las llevó ante la reina” (*ibidem.*). Con todo, el instante en el que la cruz de Jesucristo es exhumada se representa, por ejemplo, en las pinturas murales situadas en la parte exterior del muro que cierra el coro de la catedral de Tarragona, una obra que la historiografía sitúa a mediados del siglo XIV (COLL I ROSELL (1994), pp. 253-265. Asimismo, habría que señalar el referido retablo de Santa Elena de la iglesia de San Miguel arcángel de Estella, conjunto pictórico que recoge dicha escena en el segundo cuerpo de la calle izquierda. Vid. LACARRA DUCAY (2011), fig. 4.

¹⁴⁵⁷ Semejante disposición se observa, por ejemplo, en la tabla de la *Coronación de la Virgen* del convento de Santa Clara de Astudillo (Palencia), de mediados del siglo XIV, en las pinturas murales del sepulcro de don Alonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca o en las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Salamanca. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 52-53, il. 164; 173, il. 642; 200, il. 743.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

que encumbraban las milagrosas cualidades de una Santa Cruz capaz, incluso, de provocar la *Resurrección de un difunto*, como así queda recogido en el conjunto mural de la referida iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco (primera calle a la derecha del vano central, registro superior) (il. 253)¹⁴⁵⁸. En dicha escena, *Santa Elena*, representada de la forma ya anotada, contempla, junto al grupo de sirvientas que componen su cortejo, la prodigiosa resurrección de un cuerpo desnudo e inerte gracias a la intervención de la gracia divina desprendida por la Cruz. Aun existiendo algún otro¹⁴⁵⁹, dicho episodio contribuiría a corroborar la autenticidad de la verdadera cruz de Cristo antes de que la emperatriz *Santa Elena* entregara un fragmento de la misma a su hijo Constantino.

Considerando que los dos compartimentos exentos de escenas pudieron, acaso, contener, a tenor de los episodios conservados y del lugar que ocuparían en el conjunto del programa pictórico originario, algún episodio relativo a alguna otra prueba de autenticidad de la Vera Cruz (acaso, la identificación de la Santa Cruz mediante la curación de la mujer enferma) o

¹⁴⁵⁸ “No quedó defraudada [Elena], porque, a la hora de nona, pasó por la plaza en que se hallaban expuestas las tres cruces un cortejo fúnebre formado por numerosas personas que acompañaban el féretro de un joven al que llevaban a enterrar. Judas detuvo a los portadores del difunto e hizo que el cadáver fuese depositado sucesivamente sobre las tres cruces. Colocado el cuerpo del muerto sobre la primera y sobre la segunda cruz, no ocurrió nada; pero, en cuanto lo pusieron sobre la tercera, el difunto inmediatamente resucitó” (*idem*, p. 292). Los *Flores Sanctorum* no son ajenos a un hecho que es expresado en los siguientes términos: “E [23d] cerca la nona habeos do aduziën un mancebo muerto, e Judas detóvole en el lecho, e puso la primera e la segunda Santa Cruz sobre el cuerpo del muerto, mas por eso non se levantó; e poniendo la tercera luego visco el muerto” (BAÑOS VALLEJO/URIA MAQUA (2000), p. 143). Las pinturas murales objeto de estudio no son la única manifestación pictórica que se hace eco de un pasaje también recogido por Pedro Berruguete en una de las pinturas que constituirían un retablo dedicado a la Santa Cruz. En ella (EXPOSICIÓN (2003c), pp. 102-109 (ficha redactada por Silva Maroto), *Santa Elena*, también acompañada por sus sirvientas, contempla la resurrección de un difunto ante la cruz de Cristo. Del citado pasaje concerniente a la *Resurrección de un difunto por intervención de la Vera Cruz* también se hace eco el retablo de Santa Elena de la iglesia de San Miguel arcángel de Estella. Vid. LACARRA DUCAY (2011), fig. 4.

¹⁴⁵⁹ *La leyenda dorada* se hace eco de otra historia sucedida en Jerusalén. En ella, se indica que “hállabase agonizando una mujer muy principal; el obispo Macario hizo que colocaran a la enferma, ya desahuciada por los médicos, sobre cada una de las tres cruces, sucesivamente. El contacto de su cuerpo con dos de ellas no produjo efecto alguno; pero en cuanto tendieron a la enferma sobre la tercera Cruz; la agonizante abrió los ojos e inmediatamente se levantó por sí misma, completamente curada”. En esta fuente textual también se señala “que Macario obispo de Jerusalén, reconoció fácilmente la Cruz de Cristo por el letrado que Pilatos había mandado clavar en la cabecera de ella, y que seguía en su sitio después de tantos años. Macario leyó lo que aquella tabla decía, y de ese modo llegó al convencimiento de que aquélla, y no las otras, era la Cruz del Señor” (VORÁGINE (2008), t. I, p. 292). La escena en que una mujer enferma deja de agonizar merced a la intercesión de la Santa Cruz aparece en el ya citado retablo de la Santa Cruz de Miquel Alcanyíç del Museo de Bellas Artes de Valencia. Vid. EXPOSICIÓN (2007), pp. 34-35, fig. 10 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

algún episodio concerniente a la exaltación de la cruz de Cristo¹⁴⁶⁰, el análisis del programa iconográfico objeto de estudio no podría completarse sin hacer referencia a las dos efigies sitas en sendas calles representadas en las proximidades del quiebro de articulación entre el tramo recto presbiterial y el hemicyclo absidal. No resulta fácil, a raíz del deplorable estado de conservación que presentan y de la ausencia de atributos distintivos, precisar la identidad de dos figuras de las que solo puede realizarse una sucinta descripción fisonómica: mientras la figura sita en la calle izquierda, nimbada y barbada con una espesa barba oscura, sujeta un libro con su mano izquierda velada por un manto blanco (**il. 254**), la dispuesta en la calle derecha, desdibujada en gran parte, está también nimbada y barbada, al tiempo que vestida con una túnica blanca y un manto rojo (el vano abierto en el lado meridional del hemicyclo absidal propicia que esta figura sagrada quede ligeramente recortada al tener que adaptarse la calle en la que se sitúa a un espacio delimitado por el vano que aquí se abre y el quiebro del muro) (**il. 255**). Los rasgos faciales que caracterizan a la figura situada a la izquierda y que apenas se intuyen en la de la derecha permitirían, acaso, identificarlas, con *San Pedro* y *San Pablo*, tradicionalmente emparejados, como así se constata en las pinturas murales del templo de Santa María de Mojados [cat. 8, ils. 89-90], con el fin de reproducir la originaria tradición que estima que sobre ellos sustenta la Iglesia los pilares de su fe. De ser adecuada la identificación de ambas figuras con los santos *Pedro* y *Pablo*, bien pudiera apuntarse la constitución de ambos en escoltas de un conjunto mural encaminado a enaltecer la referida leyenda de la Invención de la Santa Cruz.

Además de estas dos figuras, de las que desconozco con certeza su identidad, convendría señalar que la decisión de realizar un conjunto mural orientado a enaltecer la leyenda de la Invención de la Santa Cruz no fue casualidad a tenor de la gran devoción que hacia la Vera Cruz existió en época medieval en el territorio que comprende el actual término provincial

¹⁴⁶⁰ Si bien no es posible saberlo, bien pudo haber sido plasmado el pasaje alusivo a la *Entrada del emperador Heraclio con la cruz en Jerusalén*, una escena que es común en los conjuntos pictóricos relativos a la referida leyenda a juzgar por su presencia en el retablo de Santa Elena de la iglesia de Estella (LACARRA DUCAY (2011), fig. 4), en el retablo procedente de la iglesia de Santa Cruz de Blesa (ORTIZ VALERO (2013), pp. 122-124), así como en el retablo de la Santa Cruz de Miquel Alcanyis (EXPOSICIÓN (2007), p. 35 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”). También aparece la escena concerniente a la *Recuperación de la Vera Cruz por Heraclio* tras matar al rey Corroes II, rey de los persas, por negarse a convertirse al cristianismo.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

de Segovia. Semejante circunstancia, concretada en la existencia de edificios religiosos que fueron dedicados a la Santa Cruz (a saber, la iglesia de la Invención de la Santa de Cuevas de Provanco, la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo y, en particular, la iglesia de la Vera Cruz de Segovia), así como en la conservación de conjuntos escultóricos, como el que orna el tímpano de la portada que da acceso a la capilla dedicada al Santo Sepulcro de la iglesia de San Justo de Segovia, que ilustra o narra algún hito relevante de la leyenda¹⁴⁶¹, pudiera deberse a que en la iglesia segoviana de la Vera Cruz se custodiaba un fragmento de la cruz en la que Cristo en la capilla del *lignum crucis*¹⁴⁶².

A pesar del dilatado periodo transcurrido desde el hallazgo y restauración del conjunto mural cuyo estudio me ocupa, apenas existen referencias bibliográficas sobre el mismo más allá de la obra publicada con ocasión de la recuperación de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco y de la pertinente ficha que redactara Moreno Blanco para la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*¹⁴⁶³. De su pormenorizada lectura, se aprecia una cierta divergencia a la hora de acotar el marco estilístico del mural: mientras en la publicación titulada *Tres restauraciones en Segovia: Fuentesoto, Sacramenia y Cuevas de Provanco*, las referidas pinturas murales fueron primeramente consideradas (antes de ser

¹⁴⁶¹ Por lo que el citado tímpano se refiere, este está ornamentado con una escena constituida por tres figuras femeninas (una de ellas está coronada) a las que el autor representó portando un frasco con una de sus manos y efectuando un tímido gesto con la otra. Las tres efigies femeninas citadas se sitúan frente un ángel turiferario sentado ante un altar sobre el que se dispone una cruz cobijada por un arco de herradura dispuesto a modo de baldaquino. Al otro lado, en el extremo izquierdo de la escena, aparece un hombre ataviado como prelado y sentado en la cátedra episcopal. La escena que acaba de ser descrita, considerada por LOZOYA (1965), pp. 81-85 como una posible representación del descubrimiento de las reliquias de los santos Justos y Pastor o por SANTAMARIA (1988), pp. 124-125 como la visita de las Tres Marías al Sepulcro, fue identificada por parte de González Herrero, en su historia sobre el culto del llamado Cristo de los Gascones, como una recreación de la *inventio* de los restos de la Cruz de Cristo por parte de la emperatriz *Santa Elena*. Semejante interpretación fue considerada y matizada por parte de Carrero Santamaría, para quien el prelado representado en el extremo izquierdo de la composición sería el judío Judas, el mismo que en el *Pasionario Hispánico* cobra un especial protagonismo ayudando a *Santa Elena* y obteniendo como recompensa su bautismo y posterior ordenación como obispo de Jerusalén con el nombre de Ciriaco. Al mismo tiempo, Carrero Santamaría considera que el altar custodiado por el ángel sería el relicario que *Santa Elena*, quien sería la figura femenina coronada (las otras dos serían las damas de su corte), mandó colocar en el Santo Sepulcro de Jerusalén. Vid. CARRERO SANTAMARIA (1997), pp. 466-471.

¹⁴⁶² De las consideraciones apuntadas en líneas previas pudiera decirse que la devoción hacia la Vera Cruz no fue exclusiva del territorio segoviano sino que también experimentó una extraordinaria fortuna en la Corona de Aragón a juzgar por el gran número de retablos realizados con el firme propósito de encumbrar la leyenda de la Invención y de la Exaltación de la Santa Cruz.

¹⁴⁶³ VV.AA. (1991), p. 43; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. I, p. 639 (ficha redactada por Moreno Blanco).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

restauradas) como románicas, sin descartar su pertenencia a una “época posterior”, para, en una segunda fase (una vez acabada su restauración), estimarlas “románicas tardías (algunas de las escenas) y la mayoría góticas”, Moreno Blanco las cataloga como góticas. Es a dicho periodo, del que no se apunta ningún horizonte cronológico preciso en las fuentes textuales mencionadas, al que corresponde, en efecto, el programa pictórico cuyo estudio me ocupa a tenor de los rasgos estilísticos (no existen atuendos o emblemas heráldicos que ayuden a la catalogación del mural en cuestión). Si bien las pinturas murales cuyo estudio me ocupa evidencian un cierto poso arcaizante visible en la preeminencia de la línea y del dibujo en la construcción de las efigies, en la restringida paleta cromática (el artista apenas abandona la bicromía roja y azul a la hora de componer la indumentaria de los personajes), en la rigidez corpórea y gestual que caracteriza a cada una de las figuras representadas (este estatismo se ve principalmente en las efigies que componen las escenas concernientes a la leyenda de la Invención de la Santa Cruz) o en la neutra concepción del fondo sobre el que se recortan las efigies (tan solo se anima mediante la esquemática representación de estrellas en lugar de alguna referencia espacial concreta), también se aprecian caracteres más audaces como: el tímido naturalismo que se ve en el tratamiento de los pliegues de cada una de las efigies o en el interés por sugerir una cierta sensación de profundidad en la forma de representar a *Santa Elena* y al resto de las figuras en diferentes planos (en este recurso todavía se intuye, dado el mayor tamaño de la emperatriz *Santa Elena* con respecto al resto de las figuras que la acompañan en cada una de las escenas, una cierta persistencia de la llamada perspectiva jerárquica).

Los rasgos estilísticos indicados permitirían catalogar las pinturas murales de Cuevas de Provanco en la primera mitad del siglo XV. Dicha adscripción coincidiría con los años de desarrollo del denominado estilo gótico internacional, corriente en la que no serían extraños rasgos como la postura del arcángel San Gabriel y la tierna figura de la Virgen, así como la modalidad de nimbo que subraya la condición de santidad tanto de los componentes de la *Anunciación* como de la figura sita en la calle más próxima al quiebro de articulación entre el paramento del tramo recto presbiterial septentrional y el hemiciclo absidal. Dicho nimbo, decorado mediante una línea ondulante, también aparece en el estropeado conjunto mural de la vallisoletana iglesia de San Esteban protomártir de Amusquillo [cat. 3, il. 13].

23.- ITUERO Y LAMA. Pinturas murales de la
iglesia de Santiago.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El municipio de Ituero y Lama, situado a 31 kilómetros al suroeste de Segovia capital, se enclava en la comarca de Segovia sur, a tan solo 4 kilómetros de Villacastín.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 256-257).

- **Localización:** La obra pictórica objeto de estudio se localiza tras el retablo ubicado en el paramento testero de la nave del lado de la Epístola.

- **Temas:** Entre la estrecha rendija que forman el referido ensamblaje retablístico y el pilar más próximo a la capilla mayor apenas se disciernen los restos de una figura de la que no se aprecia más que su cabeza y las facciones del rostro.

- **Fecha de descubrimiento:** No hay constancia de ello.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Los exiguos vestigios pictóricos impiden precisarlo.

- **Cronología:** El horizonte cronológico que se confiere a la fábrica templaria sugeriría su realización en las últimas décadas del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El hecho de que el mural se conserve tras la citada estructura retablística explica que los anclajes del mismo perforen una capa pictórica mutilada por el camarín de la Virgen que preside el retablo ya señalado y víctima de varias patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de consolidación y de restauración que las certifique.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrita en los límites de la sede segoviana, el término de Ituero y Lama, asentado sobre la cima de una pequeña loma próxima a la carretera que conduce a Segovia desde Villacastín, tiene como edificio más representativo la iglesia dedicada al apóstol Santiago. Dicha fábrica templaria, erigida en el centro del municipio, fue construida, según consideró Moreno Alcalde¹⁴⁶⁴, entre finales del siglo XV y principios del siguiente siglo con arreglo a convenciones estructurales góticas materializadas en un sencillo edificio articulado en tres naves. Estas, separadas por pilares octogonales que reciben arcos rebajados (tres arcos en cada lado) y cubiertas con armaduras líneas, rematan en una cabecera compuesta por una capilla mayor de planta ochavada con cubierta también de madera¹⁴⁶⁵. La señalada fábrica templaria debió de permanecer casi intacta hasta época moderna, cuando se hizo la sacristía en el lado septentrional de la capilla mayor, se abrió la capilla dedicada a Santa Bárbara en el muro del Evangelio del cuerpo de naves y se levantó la torre campanario en el costado occidental del templo de Santiago. A las citadas actuaciones que modificaron la primigenia volumetría del templo parroquial de Ituero y Lama, habría que añadir el total enjalbegado de los paramentos internos, así como la instalación del retablo mayor que focaliza la visión de la cabecera y de los pequeños retablos que se disponen en las naves colaterales.

Dichas propuestas reformistas despojaron, en parte, a la iglesia de la estética medieval primigenia, aquella que, no obstante, continúan rememorando los pilares y las arquerías que separan el cuerpo del templo, así como los sucintos vestigios de decoración pictórica mural conservados detrás del retablo sito en el paramento testero de la nave colateral del lado de la Epístola (**il. 256**). De las referidas pinturas murales, mutiladas con ocasión de la apertura del camarín ejecutado en respuesta a los requerimientos devocionales derivados de la talla de la Virgen que preside el retablo, apenas se distingue la cabeza de una figura (**il. 257**) a través de la estrecha rendija existente entre la referida estructura retablística y el pilar más próximo a la capilla mayor. El angosto resquicio que se forma entre estos dos hitos impide

¹⁴⁶⁴ MORENO ALCALDE (1988), t. I, pp. 689-690. La autora estima que la iglesia pudo ser ejecutada, dados los paralelismos arquitectónicos existentes con los claustros del monasterio segoviano del Parral, el patio de la enfermería del convento de Santo Tomás de Ávila o las galerías de la casa del conde de Oñate de la referida ciudad, por alguien vinculado a este ámbito de trabajo.

¹⁴⁶⁵ *Idem*, pp. 686-689.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

discernir más de una figura que estimo sería, dada la representación de su cabeza levemente levantada y la elevada mirada de sus ojos, el donante de una escena de la que no es posible apreciar, al menos, hasta que no se desmonte el retablo y se efectúe la pertinente proceso de consolidación y de restauración de los restos que aún puedan quedar, ningún otro elemento que ayude a identificar el tema en origen representado. De ser cierta dicha interpretación, el supuesto donante, representado, acaso, arrodillado y con sus manos en actitud orante como muestra de respeto, participaría de la esfera sagrada de la que formaría parte la figura que considero pudo protagonizar la composición pictórica objeto de estudio¹⁴⁶⁶.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un programa pictórico del que no hay referencia documental y textual alguna, un sucinto panorama que estimo puede deberse a la recóndita ubicación del conjunto mural tras el retablo. A expensas de que una prolija restauración ayude a solventar ciertas incógnitas en torno a la temática e iconografía en origen representadas, los restos pictóricos de la figura antes analizada sugieren, a juzgar por la importancia que el autor todavía otorga a la línea en su concepción, su ejecución en época medieval, en algún momento de las últimas décadas del siglo XV si se considera que los orígenes constructivos de la iglesia estarían en dicho periodo. De ser correcta la referida interpretación, las pinturas murales objeto de estudio deberían de encuadrarse en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco, una catalogación que por ahora no puede calibrarse dada la ausencia de elementos de juicio suficientes.

¹⁴⁶⁶ La composición pudo estar protagonizada bien por algún santo hacia el que existiera alguna especial devoción en el núcleo o bien, como en las pinturas murales de las iglesias de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93] y de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275], por la efigie de la Virgen María con el Niño.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

24.- LA CUESTA. Pinturas murales de la iglesia
de San Cristóbal.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** La población de La Cuesta, situada a 28 kilómetros al noreste de la capital segoviana, pertenece al municipio de Turégano, del que apenas distan más que unos 11 kilómetros aproximadamente.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 258-266).

- **Localización:** Serán objeto de estudio las pinturas murales que se sitúan en el extremo oriental del paramento meridional y las que se localizan en el paramento septentrional, a la izquierda según se entra por el acceso principal al templo.

- **Temas:** En el extremo oriental del paramento meridional todavía se discierne una enorme efigie de *San Cristóbal*, Por su parte, en el muro septentrional aún puede apreciarse una *Última Cena*.

- **Fecha de descubrimiento:** No consta reseña documental alguna que lo detalle.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carecen de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Segunda mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectados por circunstancias y patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujetos a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, los conjuntos murales objeto de estudio muestran un acusado deterioro a resultas de la notable pérdida de materia pictórica que han sufrido.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Dentro de los límites de la jurisdicción episcopal segoviana, el municipio de La Cuesta, enclavado sobre un cerro localizado entre la falda de la sierra de Guadarrama y el valle del Pirón, cuenta con el templo consagrado a San Cristóbal como edificio más emblemático. El templo, asentado en la parte más elevada del término, tiene sus orígenes constructivos en el tránsito del siglo XII a la centuria siguiente, aun cuando los únicos elementos que puedan atestiguarlo, a raíz de las alteraciones de las que fue objeto la iglesia en siglos posteriores, sean el primigenio ábside románico de planta semicircular, las dos portadas abiertas en los paramentos meridional y septentrional, así como los aleros que rematan dichas superficies murarias¹⁴⁶⁷. Fue en época tardogótica cuando la primitiva fábrica templaria, estructurada, a buen seguro, en una sola nave y rematada por el citado ábside semicircular, fue modificada en un proceso que tuvo a bien reemplazar el originario cuerpo de la iglesia por uno de tres naves con cubiertas de madera. Este proceso de engrandecimiento, desarrollado en términos similares a lo acaecido en otros templos en los que también se conservó la antigua cabecera románica y se mantuvo su función litúrgica primigenia (iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero), se desarrolló mediante la apertura de cuatro arcos formeros que sustituyeron los paramentos meridional y septentrional del antiguo cuerpo de la iglesia (se realizaron dos arcos por cada paramento). Semejantes actuaciones reformistas estimo que condujeron, en sintonía con la interpretación de Rodríguez Montañés, al traslado de las dos portadas laterales y de los aleros románicos a los nuevos paramentos colaterales que delimitan la actual iglesia estructurada en tres naves¹⁴⁶⁸. A las acciones acaecidas en época tardogótica, un momento en el que también se levantó la capilla que, cubierta con bóveda de crucería con ligaduras y terceletes, se adosó al lado sur de la cabecera, le siguieron otras acometidas en época moderna, cuando la iglesia parroquial de San Cristóbal de La Cuesta debió de contemplar el completo revoco de sus paramentos internos a juzgar por los datos

¹⁴⁶⁷ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, pp. 628-632 (ficha redactada por Rodríguez Montañés).

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*. En el "Proyecto de obras de reparación y sustitución de cubiertas en la iglesia parroquial de La Cuesta" acometido en 1980 y custodiado en el Archivo Histórico Provincial de Segovia (Caja A-1184), se incluye una memoria histórica que también aboga por dicha interpretación. De ella también se hace eco ANDRÉS COBOS (1966), p. 10.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

recogidos en las reseñas documentales de la época¹⁴⁶⁹. Semejante intervención proporcionó al templo una estética distinta, una imagen que ha perdurado casi indemne a lo largo de los siglos, como así se desprende de la memoria histórica redactada con ocasión del proyecto de restauración de la iglesia parroquial de La Cuesta acometido en 1980¹⁴⁷⁰, y que todavía no ha sido erradicada a la espera de un proceso de restauración integral del edificio. Fue precisamente la escasa confianza hacia una posible intervención la que considero estimuló a los parroquianos, movidos, a buen seguro, por el interés de sacar a la luz el material pétreo que constituía los muros internos de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta, a emprender un proceso de desencalado que debió de suponer el hallazgo del programa pictórico cuyo estudio me ocupa y desembocar, por lo tanto, en la inmediata y rápida interrupción del ya referido picado. Su inminente paralización en una época que ignoro al no existir constancia documental alguna procuró, a mi juicio, proteger la posible decoración pictórica que aún se conservara bajo la capa de enlucido, así como salvaguardar los conjuntos murales entonces encontrados a la espera de una restauración que todavía no se ha producido. La ausencia del citado proceso lastra la lectura e interpretación de un amplio programa pictórico constituido por los conjuntos murales hallados en el muro septentrional, a la izquierda según se entra por el acceso principal al templo, y en el extremo oriental del paramento meridional¹⁴⁷¹, un repertorio pictórico del que apenas se discierne la temática representada al estar la película pictórica de los dos conjuntos murales degradada por las huellas del piqueteado orientado a asegurar el agarre de enlucidos posteriores, así como por lagunas pictóricas que requieren ser reintegradas.

¹⁴⁶⁹ “...en dicha iglesia de la Cuesta se necesita componer el testero de el Altar de San Ramon; poner el confesionario en debida forma, y rebocar varios pedazos del interior de la referida Iglesia”. Vid. Archivo parroquial de La Cuesta, Libro de cuentas de fábrica 1748-1788, Mandatos generales de 1766, f. 92 r.

¹⁴⁷⁰ “Proyecto de obras de reparación y sustitución de cubiertas en la iglesia parroquial de La Cuesta”, AHPSe, Caja A-1184.

¹⁴⁷¹ También habría que mencionar los restos pictóricos que aún se disciernen en la arquería de separación situada entre la nave central y la de la Epístola, un fragmento pictórico en el que todavía se aprecia la nimbada cabeza de una figura que estimo debió de quedar mutilada en el momento en el que se produjo la apertura de los arcos formeros que sustituyeron al primigenio paramento meridional románico. De ser cierta la referida interpretación, el señalado fragmento pictórico tuvo que realizarse con anterioridad a la época tardogótica en la que se considera se produjo el tránsito de un templo de una nave a las tres actuales. Las razones esgrimidas determinan que este mural no sea recogido en un trabajo de investigación encaminado al estudio de la pintura mural tardogótica.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

A la necesidad de restituir las lagunas pictóricas y las huellas del piqueteado que, en efecto, arruinan el mural representado a la izquierda según se entra por el acceso norte a la iglesia parroquial de La Cuesta, habría que añadir la necesidad de delimitar su extensión a fin de desentrañar el verdadero desarrollo de la *Última Cena* (il. 258) representada con el firme propósito de ilustrar uno de los episodios capitales del ciclo de la Pasión de Cristo, pues en él concurrían el anuncio de la traición de Judas y la institución de la Eucaristía¹⁴⁷². De dicho pasaje apenas se discierne más que una pequeña parte del mismo, reduciéndose su amplitud primigenia (hasta que no se acometa la delimitación y restauración del conjunto mural habría que estimar la continuidad del mismo bajo la capa de enlucido que aún oculta los paramentos internos) a un fragmento de película pictórica en la que todavía se distingue, precedido por el abatido tablero de una larga mesa servida con panes y una enorme fuente con pescados¹⁴⁷³, la nimbada figura de Cristo representada en el centro de la composición escoltada por varios apóstoles. La efigie de Cristo, que parece levanta su mano derecha con un gesto de bendición efectuado al mismo tiempo que sostendría con su mano izquierda la Sagrada Forma sobre un arruinado cáliz (símbolo de la institución eucarística) (il. 259)¹⁴⁷⁴, estaría, en efecto, flanqueada y acompañada por un colegio apostólico que en la actualidad se reduce a los cuatro apóstoles ubicados a su izquierda, a la derecha del espectador, y por

¹⁴⁷² RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429.

¹⁴⁷³ Sobre el tablero de la mencionada mesa considero que debieron de representarse, como en las pinturas murales conservadas en las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos, de Santa Olalla de La Loma o de San Cipriano y de San Cornelio de San Cebrián de Mudá (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 185; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 115 y 261), un completo ajuar formado por cuchillos, copas o botellas (receptáculos para contener vino) que acompañaría a los citados panes a fin de hacer presente ambas especies eucarísticas. Al margen de los panes, también se distingue una gran fuente llena de peces, símbolo de Cristo desde los primeros tiempos del cristianismo.

¹⁴⁷⁴ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 433. Si bien Jesucristo, de igual forma que en otras escenas de la *Santa Cena* contenidas en este trabajo de investigación (las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 154] y de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 284], así como la *Última Cena* más moderna de las dos conservadas en el templo de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, il. 234]), efectúa con su mano izquierda la ostensión de la Sagrada Forma, su gesto difiere levemente con respecto al que fuera representado en las pinturas murales señaladas. El hecho de que Cristo muestre la Hostia sobre el cáliz recuerda, en cierto punto, a la modalidad iconográfica adoptada en la *Santa Cena* que fuera reproducida en la tabla central del retablo de la Eucaristía de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón), donde Cristo eleva con su mano izquierda el cáliz sobre cuya copa se advierte la Sagrada Forma (EXPOSICIÓN (1999), pp. 150-151). La manera como el artista presenta la institución de la eucaristía contribuye a ensalzar la invitación a sus discípulos “a comer de ese pan y beber de ese cáliz como alimento que da vida”, siendo, al mismo tiempo “el modo de significar la presencia continuada suya entre sus seguidores y la forma de expresar la unión de estos con él y, en consecuencia, con la divinidad”. Vid. *idem*, p. 145.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

los tres que todavía se conservan a su derecha, a la izquierda del espectador (véase il. 258). De ellos, en su mayoría irreconocibles a resultas del deplorado estado de conservación que presenta el mural (las lagunas pictóricas y las huellas del piqueteado citadas contribuyeron a ello)¹⁴⁷⁵, la figura situada inmediatamente a la derecha de Cristo, izquierda del espectador, habría de identificarse, a juzgar por su recostada postura, con el discípulo amado, *San Juan Evangelista* (il. 260)¹⁴⁷⁶. Poco más puede decirse de un colegio apostólico del que formaría parte *Judas Iscariote*, una efigie que estimo pudo representarse, como en la *Santa Cena* de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]¹⁴⁷⁷, delante de la mesa de ser adecuada la interpretación que le representaría en el asiento del que apenas se han conservado dos de sus patas.

No son menos los interrogantes que suscita el amplio conjunto mural representado en el extremo oriental del muro meridional, un fragmento de superficie muraria en el que aún se reconoce una dañada composición inserta en un compartimento delimitado por una gruesa cenefa roja. De la misma manera que en el conjunto mural de la *Última Cena*, las huellas del piqueteado, así como las pérdidas de policromía y de materia pictórica comprometen la comprensión de un mural que, ubicado sobre un estrato pictórico subyacente formado por una imitación de un despiece de sillares en rojo, representa a una monumental efigie de *San Cristóbal* que estimo fue concebida con arreglo al tipo iconográfico tradicional (il. 261). En efecto, y aunque apenas hay constancia alguna de su gran cabeza nimbada, de la que solo se adivina su presencia, el enorme *San Cristóbal* parece que iría ataviado, a tenor de los restos pictóricos conservados, con un amplio manto. Con su mano derecha sujeta un gran bastón en forma de tronco de árbol¹⁴⁷⁸. Este elemento le ayudaría a vadear el río que, a mi parecer,

¹⁴⁷⁵ El maltrecho estado de conservación que presenta la película pictórica propicia que no haya elementos de juicio suficientes como para llevar a cabo una identificación rigurosa de cada uno de los apóstoles que se han conservado. La dificultad que supone reconocer algún atributo específico o algún rasgo fisonómico y facial concreto se erige en auténtico condicionante a la hora de abordar un estudio adecuado.

¹⁴⁷⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429. Con la misma disposición que en las pinturas murales objeto de estudio aparece en las pinturas murales de las iglesias de Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 285], de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 395], así como en el mural representado en la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426].

¹⁴⁷⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 73.

¹⁴⁷⁸ El uso de un tronco de árbol o palmera como bastón no es exclusivo del programa pictórico cuyo estudio me ocupa sino que también se contempla en los *San Cristóbal* representados en la tabla ubicada en la iglesia

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

se reproduciría en la parte inferior de la composición pictórica, al tiempo que a equilibrar su efígie ante el monumental peso que supondría el Niño Jesús representado sobre su hombro izquierdo y del que no se aprecia más que parte de su pequeña cabeza y nimbo (**il. 262**)¹⁴⁷⁹.

Frente a otras composiciones de igual temática recogidas en esta tesis doctoral, la gran efígie de *San Cristóbal* está acompañada por otros motivos iconográficos secundarios que complementan el sentido usualmente asignado por una devoción popular que solía invocar al santo para evitar la muerte súbita y prevenir posibles sucesos en los peligrosos caminos de por entonces. Estos requerimientos piadosos propiciaron la representación de colosales efígies del santo en las proximidades o frente a las entradas de los templos, una localización esta última que se corresponde con la que ocupa el *San Cristóbal* objeto de interés (a saber, su ubicación en el extremo oriental del muro meridional permitía su fácil contemplación desde el acceso principal abierto en paramento septentrional). El santo está flanqueado, a su derecha, izquierda del espectador, por una casi arruinada figura que habría de identificarse con el ermitaño que aparece en otros ejemplos (**il. 263**)¹⁴⁸⁰, y a su izquierda, a la derecha del espectador, por una apenas perceptible sirena (**il. 264**)¹⁴⁸¹. Mientras que con la presencia del señalado ermitaño, que según parece iría ataviado con una túnica talar grisácea, el autor pretendió simbolizar la fe por la que el referido santo debía de guiarse y la luz de la buena

de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, en el paramento occidental del brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca, de ca. 1320-ca. 1330, en la iglesia de San Marcos de Salamanca, de fines del siglo XIV, o en el paramento meridional del templo de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de fines del siglo XIV [cat. 1, il. 4] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97, 184-186, 222-223 y 244-245). Ya en el siglo XV, pueden citarse los *San Cristóbal* situados en el paramento meridional de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490 [cat. 1, il. 5] (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309), y en la segunda estratigrafía pictórica realizada en el muro septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 228].

¹⁴⁷⁹ Aunque la ausencia de elementos de juicio suficientes impiden certificarlo, es muy posible que el Niño Jesús, de la misma forma que en los ya referidos *San Cristóbal* de la iglesia de Santa María del Mercado de León, del templo de San Marcos de Salamanca o de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 228], bendijera con su mano derecha y sostuviera un orbe con la izquierda.

¹⁴⁸⁰ Del mismo modo que en las pinturas murales objeto de estudio, la figura del ermitaño también aparece en los *San Cristóbal* representados en las pinturas murales de la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente (Zamora), una obra que HIDALGO MUÑOZ (1995), pp. 68-70 catalogara en el siglo XVI, así como en el *San Cristóbal* conservado en el cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43, il. 439].

¹⁴⁸¹ Aunque también aparece en las pinturas murales de la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente y del Salvador de Tardobispo, ambas en la provincia de Zamora (HERNANDO GARRIDO (2013), pp. 252-261), no es menos cierto que la sirena alcanzó un gran predicamento en conjuntos murales dedicados a *San Cristóbal* en ámbito inglés: entre ellas, cabría mencionar las conservadas en la iglesia de Slapton, St. Botolph (Northamptonshire) (**il. 265**). Vid. ROSEWELL (2008), p. 2.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

doctrina, razón por la que al ermitaño se le representa sosteniendo un pequeño farol con su mano izquierda¹⁴⁸², la disposición de la sirena constituiría una posible referencia al peligro de muerte que el pecado de la lujuria representaba para todo peregrino. Aunque su acusado deterioro lo dificulta, aún se distingue el gesto de la sirena atusándose su cabello mientras se contempla en un espejo, una representación que presenta una clara relación con la sirena que aparece en el conjunto mural del *San Cristóbal* dispuesto en la iglesia del Salvador de Tardobispo (Zamora)¹⁴⁸³ (il. 266) y que tendría como propósito, según la interpretación de Hernando Garrido, advertir del mal del ojo: “del mismo modo que la sirena se contempla a sí misma, así se reflejará contra la persona que cause contra el mal de ojo”¹⁴⁸⁴.

Poco más puede decirse en torno al programa iconográfico de un mural del que no hay referencia documental y textual alguna, un escaso panorama que estimo bien puede deberse a su reciente hallazgo o bien, al no hacer mención alguna del mismo el ya citado Rodríguez Montañés¹⁴⁸⁵, a que su presencia pase desapercibida para aquellos que han estudiado de una manera más o menos detallada la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta. El fuerte deterioro que presenta la película pictórica de ambos conjuntos murales determina tanto la lectura e interpretación del programa iconográfico representado como la delimitación del horizonte cronológico y estilístico de una obras pictóricas que estimo corresponderían al siglo XV si se considera el marco temporal de los paramentos sobre los que se sitúan (fueron ejecutados en el marco del engrandecimiento del templo en época tardogótica) y si se tienen en cuenta algunos rasgos estilísticos. De la detenida contemplación del maltrecho conjunto mural de la *Última Cena* se aprecia aún un cierto poso arcaizante visible principalmente en el modo de representar la mesa con el tablero abatido, así como en la recreación sobre el mismo del ágape mediante una combinación de vistas cenitales y de perfil¹⁴⁸⁶. A este aire retardatario

¹⁴⁸² RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 362.

¹⁴⁸³ HERNANDO GARRIDO (2013), p. 261

¹⁴⁸⁴ *Idem*, p. 252.

¹⁴⁸⁵ En la ficha que redactara el señalado Rodríguez Montañés sobre la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta para la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* no se hace mención alguna al programa pictórico a pesar de que el material fotográfico incluido muestra que las pinturas murales ya estaban descubiertas.

¹⁴⁸⁶ Semejante rasgo compositivo se ve en ejemplos del siglo XIII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Justo de Segovia, del siglo XIV, como en las pinturas murales conservadas en la nave de la citada iglesia

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

se anteponen, sin embargo, otros más audaces, como el tratamiento realista que insinúan los pliegues que forman los casi arruinados atavíos de los apóstoles o el interés que manifiesta el autor por situar la escena en lo que parece ser un espacio interior (todavía se discierne el pavimento de la estancia, animado con formas rombales, y lo que parece ser la estructura de la cubierta), huyendo de los fondos neutros e, incluso, de referencias espaciales indefinidas que, por ejemplo, se dan en la escena de la *Santa Cena* del templo de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes. El audaz tratamiento conferido al episodio de la *Santa Cena* también se contempla en la composición protagonizada por un enorme *San Cristóbal* cuya dinámica postura y posición del manto diferirían con respecto a los *San Cristóbal* recogidos en la tabla conservada en la iglesia de Santa María del Mercado de León o en el paramento meridional de la iglesia de Santa María la Real de Nieva [cat. 1, il. 4], al mismo tiempo que contribuirían también a enmarcar su ejecución en época tardogótica. El horizonte temporal citado estimo que también se apoyaría en la presencia de motivos pictóricos subsidiarios, motivos que, como el ermitaño y la sirena, aparecen en programas pictóricos de cronología avanzada como el ya mencionado *San Cristóbal* representado en el mural conservado en la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente (Zamora).

En consonancia con las consideraciones ya citadas, los dos conjuntos murales objeto de estudio, los que representan una *Santa Cena* y un monumental *San Cristóbal*, considero que pertenecerían a un momento avanzado dentro del siglo XV, acaso, a finales de la referida centuria, en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco.

segoviana y, en especial, del siglo XV. Al respecto, los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, San Juan Bautista de Valberzoso y Santa Olalla de La Loma, todos ellos en el entorno de Aguilar de Campoo (Palencia).

25.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS.
Pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia
de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** La término de Martín Muñoz de las Posadas, sito a 50 kilómetros al noroeste de Segovia capital, se enclava en el área de la Campiña segoviana, en una zona próxima a la localidad abulense de Adanero.

2. Datos sobre el conjunto mural (267-277).

- **Localización:** Será objeto de estudio el programa pictórico que, situado en la dependencia que antecede al acceso meridional de la iglesia, se localizan en la mitad superior del muro oriental, así como en el muro del fondo del lucillo abierto en el paramento septentrional.

- **Temas:** Mientras en la mitad superior del muro oriental se representa una *Crucifixión*, en el muro del fondo del arco abierto en el paramento septentrional lo hace una *Virgen con el Niño con donantes*.

- **Fecha de descubrimiento:** A comienzos de la década de los 80 del siglo pasado.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** Pintura mural al fresco.

- **Estilo:** Sendas pinturas murales se adscriben al estilo gótico internacional.

- **Cronología:** En torno al tercer cuarto del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Sendos conjuntos murales quedaron sujetos a un minucioso proceso de consolidación y restauración que fue incapaz de restituir ciertos fragmentos pictóricos arruinados a raíz de perniciosas acciones y patologías (me refiero a grietas o problemas de adhesión del mortero a la superficie muraria).

- **Bibliografía:** VV.AA. (1987); CATÁLOGO (1989), pp. 18-19; LANDA BRAVO (1989), pp. 42-47; GUERRA/OVIEDO/UNGRÍA (1993), p. 177; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 109, nota nº 377; SANTOS GARCÍA/SÁEZ LEÓN (2006), p. 110-111.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrito en los límites de la demarcación episcopal de Segovia, el núcleo de Martín Muñoz de las Posadas, designación que remitiría al noble caballero epónimo que casó con la hija del gobernador de Segovia (Jimena Bezudo) en base a los términos especificados por parte de Colmenares¹⁴⁸⁷, dispuso de un boyante pasado cuyo punto álgido se produjo en el siglo XVI, coincidiendo con el nombramiento de don Diego de Espinosa, natural de Martín Muñoz de las Posadas, como presidente del Consejo de Castilla, como Inquisidor general de Sigüenza, así como cardenal romano¹⁴⁸⁸. La capacidad de mecenazgo que le reportaron tales dignidades le permitió emprender la ambiciosa tarea de engrandecimiento de la iglesia parroquial dedicada a la Asunción de Nuestra Señora en un proceso que se concretó en la construcción de una fastuosa cabecera (se estructura en un presbiterio de planta pentagonal antecedido de un inmenso crucero) convertida en monumental representación del poder del cardenal¹⁴⁸⁹. Con tal fin, con el propósito de quedar immortalizado, don Diego de Espinosa impulsó una empresa constructiva que trastocó la imagen medieval de una fábrica templaria cuya cabecera primigenia fue reemplazada por una segunda que se yuxtapuso al ancestral cuerpo de nave única cubierta con bóveda de cañón apuntada al que se accede a través de tres portadas¹⁴⁹⁰. De ellas, la meridional está antecedida por una estancia que, adosada a lo

¹⁴⁸⁷ “Por esos días Martín Muñoz, caballero noble de Burgos, casó en nuestra ciudad con Jimena Bezudo (...). Llevó Ximena Bezudo en dote toda la campaña donde su marido pobló los pueblos que nombró de su nombre y de sus hijos, *Martín Muñoz, Blasco Muñoz y Gutierre Muñoz*”. Vid. COLMENARES (1846-1847), t. I, cap. XIII, p. 176.

¹⁴⁸⁸ MORENO ALCALDE (1988), t. I, pp. 479-480.

¹⁴⁸⁹ *Idem*, p. 480.

¹⁴⁹⁰ El actual cuerpo de la iglesia formado por una nave cubierta por una bóveda de cañón apuntado reforzada por arcos fajones fue resultado de una prolija reforma que modificó el primigenio cuerpo estructurado en tres naves. Dicha modificación, que obligó a reforzar los paramentos perimetrales mediante la apertura de grandes arcos apuntados, RUÍZ HERNANDO (1988), pp. 99-100 estimó que se produjo en el siglo XIII, un horizonte cronológico que GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 381 retrasa a fines del siglo XIV al considerar que las pinturas murales enmarcadas por uno de los arcos apuntados de refuerzo abiertos a la derecha (según se entra al interior del templo) del ya citado acceso meridional a la iglesia son anteriores (de mediados del siglo XIV) por la forma en que el referido arco interrumpe su desarrollo. Estas pinturas murales, halladas en el año 1998 con ocasión del desmontaje, para su consiguiente, restauración de un retablo del siglo XVI consagrado a *San Bartolomé*, desarrollan un ciclo de la vida de *San Andrés*. Vid. “Estudio histórico-artístico e iconográfico del retablo pictórico de San Bartolomé y de las pinturas murales halladas tras el mismo en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y San Sebastián de Martín Muñoz de las Posadas”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SG-217. En el estudio que sobre dichas pinturas murales realizara GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 111-112, el autor constata la organización del mural en tres registros en torno a una gran representación de *San Andrés*. El autor, que distingue algunos

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

largo de dicho lateral y con un sistema de cubrición semejante al de la nave, debió de ser en origen un pórtico, reformado a finales de la Edad Media e, incluso, años más tarde, para la conversión del mismo en sacristía¹⁴⁹¹.

A principios de los años 80 del pasado siglo, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas quedó sujeta a un pormenorizado proceso de restauración que incluyó la supresión de los enjalbegados internos y el consiguiente hallazgo de un gran programa pictórico mural en los muros de la nave y sacristía¹⁴⁹². Esta última estancia se vio, en efecto, despojada de su uso originario en virtud de una operación que buscaba poner en valor un ámbito cuyos muros septentrional y oriental acogen pinturas murales de variada estética y cronología, como ya dijera Segovia Guerrero en el análisis histórico-artístico que realizó con ocasión de las obras de restauración acometidas por entonces por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales¹⁴⁹³. De esta manera, a la apreciación por él realizada, se adhirió el autor Landa Bravo, quien, a diferencia de Segovia Guerrero, en cuyo análisis se intuye el reciente hallazgo del programa pictórico ubicado en el paramento septentrional al no referirse al mismo en su integridad¹⁴⁹⁴, observa la participación de dos maestros diferentes: el primero, acaso de finales del siglo XIII, “del que se sólo se conserva el arcángel San Gabriel [muro norte] y una serie de viñetas con escenas imposibles de identificar [muro este]”¹⁴⁹⁵, y el segundo, al que el autor califica como “claro exponente de

episodios de la vida del santo (la *Vocación de San Andrés y San Pedro*, la *Disputa de San Andrés con Egeas* o la *Flagelación del santo*), precisa el horizonte cronológico del conjunto mural en torno al segundo tercio del siglo XIV.

¹⁴⁹¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 109.

¹⁴⁹² “En el curso de las obras de 1982 se picó todo el interior de la sacristía descubriéndose una capilla anterior a la nave de la iglesia en la que aparecieron una serie de murales muy estropeados por el tiempo y la piqueta”. Vid. “Proyecto de restauración de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Martín Muñoz de las Posadas, Segovia”, Febrero 1993, AHPSe, Caja A-1591.

¹⁴⁹³ VV.AA. (1987), 11-15.

¹⁴⁹⁴ El estudio elaborado por Segovia Guerrero se ocupa principalmente de las pinturas murales situadas en el paramento oriental y parcialmente del programa pictórico ubicado en el paramento septentrional, del que no alude al arcángel San Gabriel que si mencionará Landa Bravo. Vid. LANDA BRAVO (1989), p. 43.

¹⁴⁹⁵ *Idem*, p. 46. La “estética románica tardía de fines del siglo XIII” que Landa Bravo reconoce en estas pinturas no fue secundada por parte de Gutiérrez Baños, para quien las pinturas murales del muro oriental corresponderían al siglo XIV en base a los caracteres de los atuendos y la *Anunciación* (episodio en el que se integraría el *arcángel San Gabriel*) del paramento septentrional al último tercio del siglo XIV, dentro del estilo gótico lineal tardío. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 110.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

un maestro de la segunda mitad del siglo XV” y considera como el principal responsable de una *Virgen con el Niño con donantes* dispuesta en el muro septentrional y de un *Calvario* ubicado en el muro oriental¹⁴⁹⁶.

Dejando para más adelante las disquisiciones temporales y estilísticas relativas a las dos composiciones catalogadas en el siglo XV, los vestigios pictóricos conservados en el muro oriental, por encima y superpuestos a las confusas y desdibujadas viñetas de las que apenas se discierne algún contenido reseñable¹⁴⁹⁷, corresponden más bien a una *Crucifixión* que a un *Calvario*, como así abogaron Segovia Guerrero y Landa Bravo (**ils. 267-268**). Aunque no queda resto alguno del Cristo crucificado, razón por la que los dos autores ya referidos llegaron a considerar la posible incorporación de un crucificado de madera en vez de uno pintado¹⁴⁹⁸, este, en efecto, protagonizaría una escena en la que no existe constancia alguna, como también acontece en las pinturas murales conservadas en la iglesia de San Miguel de Tenzuela (Segovia)¹⁴⁹⁹, de la primitiva representación de *San Juan Evangelista* y de María contemplando el trágico acontecimiento¹⁵⁰⁰. Su no inclusión, que no puede ser por menos extraña, pudiera fundarse en el objetivo del artista por ensalzar el luctuoso momento de la crucifixión, del que también son objeto los dos ladrones situados en los dos extremos de la escena (el autor se esforzó en distinguir al Buen del Mal ladrón representando a este último a la izquierda de Cristo, derecha del espectador, y otorgándole un tratamiento distintivo con

¹⁴⁹⁶ LANDA BRAVO (1989), pp. 44-46.

¹⁴⁹⁷ “Las pinturas murales del muro oriental comprenden restos de cuatro escenas delimitadas por una banda de color rojo e imposibles de identificar en la actualidad”. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 110.

¹⁴⁹⁸ VV.AA. (1987), p. 11; LANDA BRAVO (1989), p. 44; GUERRA/OVIEDO/UNGRÍA (1993), p. 177.

¹⁴⁹⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 278-279.

¹⁵⁰⁰ Dicha omisión estimo nada tiene que ver con su hipotética desaparición causada por el precario estado de conservación de una obra víctima de patologías propiciadas tanto por la degradación del mortero como por alteraciones en el muro: los restauradores constataron problemas de adherencia de la capa pictórica al muro, una circunstancia que se tradujo en la proliferación de grietas y de oquedades que afectaron al conjunto mural, como también lo hicieron los sucesivos cambios acontecidos en el paramento sobre el que se desarrolla el programa pictórico. En efecto, la parte izquierda del conjunto mural presenta un estado más fragmentario, así como mayor cantidad de superficie pictórica perdida en consonancia a la apertura, por debajo del ladrón ahí situado, “de un hueco para una puerta con marco de madera, después rellena de adobe recubierto con una capa de arcilla pintada de blanco para hacerla desaparecer”. A la derecha de la puerta se abrió, arruinando gran parte de uno de los soldados que agredirían contra Cristo crucificado, “un hueco donde se encuentra embutido un tronco en forma de media caña que debió utilizarse para pasar la cuerda de la campana que bajaba del crucero de la iglesia a la sacristía (función que cumplió dicha estancia en base de lo ya citado). Vid. VV.AA. (1987), p. 29.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

el objeto de evocar su mal comportamiento) (**ils. 269-270**)¹⁵⁰¹. A los pies de Cristo aparecen dos figuras. De ellas, la ubicada a la izquierda, en origen derecha de Jesucristo (**il. 271**), fue identificada por Segovia Guerrero y Landa Bravo con el portaesponjas Estefatón al estimar que “en el extremo [del mástil que sujeta y enarbola con sus manos] aparece un objeto redondeado que pudiera tratarse de una esponja”¹⁵⁰². De ser correcta dicha interpretación, la misma que les lleva a proponer que “el palo será una caña de hisopo y el personaje no sería el lancero Longinos sino el portaesponjas Estefatón”, considero que infringiría la habitual ubicación de Estefatón, al que le suele corresponder, aun habiendo excepciones, el costado izquierdo de Cristo (así aparece, por lo menos, en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Tenzuela)¹⁵⁰³ en lugar del derecho que frecuentemente suele ocupar Longinos, quien asestará una lanzada en el costado de Jesucristo. A la izquierda de Cristo, derecha del espectador, se sitúa un soldado armado con coraza y espada que señala a Jesús con su mano derecha mientras su mano izquierda la lleva al puño de la espada (**il. 272**). El citado gesto permitiría identificar a dicha figura con el centurión que según el evangelio de San Marcos reconoce la divinidad de Cristo al pronunciar “en verdad este era el hijo de Dios”¹⁵⁰⁴. La escena debió de recortarse sobre un fondo azul en el que aún se distinguen tanto el sol, a la izquierda, como la luna, a la derecha. Ambos astros, apenas perceptibles, fueron plasmados

¹⁵⁰¹ La disposición del Mal ladrón a la izquierda de Cristo crucificado responde a la lectura e interpretación de los Evangelios apócrifos (Evangelio de Nicodemo, cap. X), de los que no procede, sin embargo, el afán que existe en las pinturas murales por diferenciar al Mal del Buen ladrón (sendas efigies se sujetan a sus cruces con las piernas flexionadas y los brazos por detrás del travesaño en contraposición con la forma habitual de representar a Jesucristo) a través de recursos que inciden en la condición de Gestas como Mal ladrón: a saber, su representación con la cabeza vuelta de la *Crucifixión*, la diferente concepción de su rostro y cabeza, más velluda respecto de la joven e imberbe imagen de Dimas (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 514), así como la representación de un demonio sobre su cabeza (la sola conservación de su contorno no es óbice para constatar que la figura demoníaca la forman una cabeza de águila y cuerpo y cola de león). La presencia del demonio sobre la cabeza del Mal ladrón también se aprecia en los murales de las iglesias de San Cosme y San Damián de Encio y de Nuestra Señora del Torrentero, ambas en la provincia de Burgos (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 244 y 249). En estos dos conjuntos murales, de finales del siglo XV, se observa a Cristo crucificado en compañía de los dos ladrones, un pasaje que ya se encuentra en obras del siglo XIV: pinturas murales de las iglesias de la San Miguel de Tenzuela, de mediados del siglo XIV, y de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla, de fines del siglo XIV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 124-125 y 278-279.

¹⁵⁰² VV.AA. (1987), p. 12.

¹⁵⁰³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 517.

¹⁵⁰⁴ “El centurión, por su parte, y los que estaban con él custodiando a Jesús, al ver el terremoto y las cosas que ocurrían, tuvieron mucho miedo y decían: “Verdaderamente éste era hijo de Dios”. Vid. Mt 27-54.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

(ils. 273-274) con el objeto de mostrar el eclipse que resultó de la expiración de Jesucristo, un prodigioso suceso que aparece relatado en los Evangelios sinópticos¹⁵⁰⁵.

Amén del episodio de la *Crucifixión*, cuya situación en el paramento oriental de la citada dependencia le conferiría un papel preponderante, habría que añadir un segundo mural que fuera representado en el fondo de un arcosolio abierto en el paramento norte de la estancia (il. 275). Este arco, ubicado a la derecha de una cata en la que aparecieron restos pictóricos dispuestos sobre la superficie muraria del viejo pórtico (el paramento quedó rehundido con respecto a la superficie que fuera levantada con ocasión de la reforma de finales de la Edad Media)¹⁵⁰⁶, alberga una interesante representación pictórica muy dañada, pues de ella no se conserva más que el tercio superior de la escena que, en origen, debió de representarse en el paramento del fondo del lucillo y algún resto pictórico de escasa entidad en el intradós del mismo. Si bien lastimado a consecuencia de patologías motivadas por el sucesivo deterioro de los morteros y por intervenciones que propiciaron su parcial mutilación¹⁵⁰⁷, el fragmento pictórico todavía conservado en el muro del fondo está protagonizado por el grupo sagrado de la Virgen María con el Niño. La Virgen, nimbada y ataviada con una túnica y un manto blancos, fue representada de acuerdo al tipo iconográfico de la *Virgen de Majestad*, pues se muestra ante los presentes sentada sobre un bancal del que no se discierne más que parte de su respaldo decorado mediante tracerías caladas y sirviendo de trono del Niño Jesús. Este, nimbado con el tradicional nimbo crucífero y vestido con un ampuloso sayo largo de color rojo, aparece, frente a como lo hace el Niño Jesús de las pinturas murales conservadas en la iglesia parroquial de Palacios de Campos, de pie y bendiciendo con su mano derecha (il. 276)¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁵ Mt 27, 45; Mc 25, 33; Lc 23, 44.

¹⁵⁰⁶ “Se conserva la mitad, aproximadamente, de una gran composición dedicada a la *Anunciación* delimitada por una banda de color rojo y por bandas de trezado, con la representación del arcángel San Gabriel dentro de un marco arquitectónico y, a la derecha, restos de jarrón con flores”. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 110.

¹⁵⁰⁷ En el momento de su descubrimiento “el estado de conservación era bastante deficiente, con restos de yeso. La capa pictórica se había perdido en gran parte, dejando ver los trazos del dibujo subyacente. El muro había sido mutilado en la zona inferior para incrustar un armario; además se pudieron detectar pérdidas de mortero que no habían afectado al conjunto de la obra”. Vid. CATÁLOGO (1989), p. 19.

¹⁵⁰⁸ Por contra, en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 94], el Niño, sentado sobre el regazo de la Virgen, agarra un pequeño pajarito con su mano derecha.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

A la derecha del grupo sagrado, izquierda del espectador, y sobre un fondo prolijamente tachonado de estrellas rojas que también se extienden por el intradós del arcosolio, el autor responsable del programa pictórico objeto de estudio representó a dos donantes arrodillados y con sus manos, al menos la figura femenina, en posición orante (una gran laguna pictórica impide certificar tal actitud en el caballero) (il. 277) de igual modo que los dos donantes de las pinturas murales de la ya referida iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, ils. 96-97] y que los dos donantes que se postran ante al grupo sagrado en el mural aún preservado en la panda oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, ils. 474-475]. Semejante postura, entendida no solo como muestra de respeto hacia el grupo de la Virgen y el Niño, sino también, en consonancia con el sentido funerario que considero tuvo esta obra pictórica, como petición de clemencia por la salvación de sus respectivas almas¹⁵⁰⁹, fue adoptada por dos figuras que habría de identificar, como ya anoté en líneas previas y, según se desprende de sus rasgos faciales y del tipo de tocado, con una dama y un caballero (este último es el que se dispone más cerca del grupo sagrado). Estas efigies visten prendas que denuncian su correspondencia a una alta jerarquía social (ignoro, sin embargo, su identidad al no haber constancia alguna de inscripciones o de escudos que pudieran contribuir a aclararla), manifestando su devoción religiosa hacia la Virgen María y el Niño y ahondando así en la condición protectora de estos. La señalada condición pudiera enmarcarse en el sentido funerario que, como ya he anotado, considero que tuvo el conjunto mural objeto de estudio, un programa pictórico albergado en un lucillo cuya funcionalidad funeraria primitiva quedaría, en efecto, reforzada por la antigua concepción de los pórticos y galerías porticadas como cementerios privilegiados¹⁵¹⁰.

Del abundante programa pictórico descrito existen numerosas reseñas bibliográficas, un nutrido panorama textual que engloba aquellas obras que tienen como objeto dar a conocer el proceso de restauración¹⁵¹¹, así como publicaciones de múltiple registro temático¹⁵¹². En

¹⁵⁰⁹ CABALLERO ESCAMILLA (2007), pp. 64-65.

¹⁵¹⁰ BANGO TORVISO (1975), p. 180; SALGADO PANTOJA (2014), p. 273.

¹⁵¹¹ Al referido ejemplar (VV.AA. (1987) habría que añadir la breve ficha recogida en el *Catálogo de obras restauradas 1982-1986* ya reseñado en líneas precedentes. Vid. CATÁLOGO (1989), pp. 18-19.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

estas últimas apenas existe referencia alguna al marco temporal de un programa pictórico que, sin embargo, Landa Bravo, al igual que Segovia Guerrero, sitúa en época tardogótica. Siendo más precisos, ambos autores enmarcan el episodio de la *Crucifixión* en la segunda mitad del siglo XV¹⁵¹³ en base a una interpretación que se ajusta al marco temporal que se desprende tanto de los elementos arqueológicos, en especial, del atavío que viste la figura que se situaría a la derecha de Cristo crucificado, izquierda del espectador (véase il. 271), y de la vestimenta armamentística del centurión que se ubicaría a su izquierda (véase il. 272), como de los rasgos estilísticos. De la única prenda susceptible de estudio, la que lleva el supuesto Estefatón, cabría estimar la identificación de la misma con un sayo largo o sayón, una atavío ceñido al torso y entallado a la cintura en semejante concepción al corte estilado por la moda francoborgoñona de los años 20 del siglo XV. Esta moda, que instauró un ideal de elegancia masculina cimentado en el contraste entre hombros anchos y cintura estrecha y en el gusto de pliegues verticales y regulares, fue la clara inspiradora del traje masculino español desde la década de los 40 hasta la década de los 70 de esta centuria¹⁵¹⁴. A fines del tercer cuarto del siglo XV se puso también de moda la gorra redonda y ajustada a la cabeza con una vuelta doblada en forma similar a como aparece en la cabeza de esta figura¹⁵¹⁵. Por lo que al centurión ubicado a la derecha de Jesucristo respecta, este protege su cuerpo con diferentes piezas de arnés (aún se distingue el peto en la zona del pecho, el faldellín entre la cintura y unas extremidades inferiores también protegidas con piezas de arnés) que parece se combinan conformando las armaduras completas ya en el siglo XV¹⁵¹⁶. De los elementos arqueológicos analizados se deduce la correspondencia del conjunto mural representado en la mitad superior del muro oriental de la antigua sacristía a la segunda mitad del siglo XV, acaso, al tercer cuarto de la centuria. Su correspondencia a una época tan avanzada dentro del siglo XV también pudiera cimentarse en rasgos estilísticos como la pericia y habilidad

¹⁵¹² LANDA BRAVO (1989), pp. 42-47; GUERRA/OVIEDO/UNGRÍA (1993), p. 177; SANTOS GARCÍA/SÁEZ LEÓN (2006), pp. 110-111.

¹⁵¹³ VV.AA. (1987), p. 11; LANDA BRAVO (1989), pp. 44-46.

¹⁵¹⁴ SIGÜENZA PELARDA (2000), pp. 165-166.

¹⁵¹⁵ BERNIS MADRAZO (1956), pp. 47-48.

¹⁵¹⁶ SOLER DEL CAMPO (1991), pp. 430-431.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

dibujística que evidencian los cuerpos de los dos ladrones, la clara pérdida de protagonismo del dibujo en virtud de una gama cromática más intensa o la sensación de volumen lograda a través de pliegues sombreados. Considero, por lo tanto, que el episodio de la *Crucifixión* pertenecería al tercer cuarto del siglo XV, encuadrable en una estética que conserva ciertas resonancias del estilo internacional perceptibles, por ejemplo, en el interés por reproducir el ambiente cortesano mediante el sayón.

A dicho horizonte temporal opino que también correspondería la representación de la *Virgen con el Niño con donantes* situada en el arcosolio abierto en el muro septentrional del antiguo pórtico. Esta interpretación, que no es ajena del horizonte cronológico contemplado por Landa Bravo¹⁵¹⁷, bien pudiera fundarse en las consideraciones también provenientes de los componentes arqueológicos y de los caracteres estilísticos concitados. De la minuciosa contemplación de la Virgen María y su atavío (véase il. 275) se advierte que este último lo constituyen un manto decorado con una orla dorada y una túnica conformada por un escote redondo combinado con una gorguera que dibuja un segundo escote en forma de pico, un tipo de corte que, a juzgar por Carmen Bernis, alcanzó una gran fortuna a lo largo del tercer cuarto del siglo XV, estilándose también, tal y como afirmaron Segovia Guerrero y Landa Bravo, en el último cuarto de dicha centuria e, incluso, a comienzos del siglo XVI¹⁵¹⁸. Los caracteres del atuendo de la Virgen María permiten, en efecto, enmarcar la obra pictórica en cuestión en una fecha próxima a la del mural de la *Crucifixión*, un horizonte cronológico también justificado por el tipo de prenda que viste el Niño Jesús (véase il. 276), análogo en su concepción a la que lleva el supuesto Estefatón, así como por los rasgos estilísticos: la evidente pérdida de importancia del dibujo en virtud de una paleta cromática más amplia y heterogénea en la que tienen cabida los tonos dorados en el atavío del Niño, en el nimbo y en el manto de la Virgen, la concepción de los atuendos con numerosos pliegues que logran sugerir el volumen de las figuras o la ausencia de rigidez en la relación entre la Virgen y el Niño. Con todo, pudiera situarse el mural en la órbita del estilo gótico internacional aun habiendo caracteres que anuncian propuestas hispanoflamencas (el realismo retratístico y la

¹⁵¹⁷ LANDA BRAVO (1989), p. 46.

¹⁵¹⁸ En su análisis tanto Segovia Guerrero (VV.AA. (1987), p. 13 como LANDA BRAVO (1989), p. 45 remiten a BERNIS (1970), p. 204.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

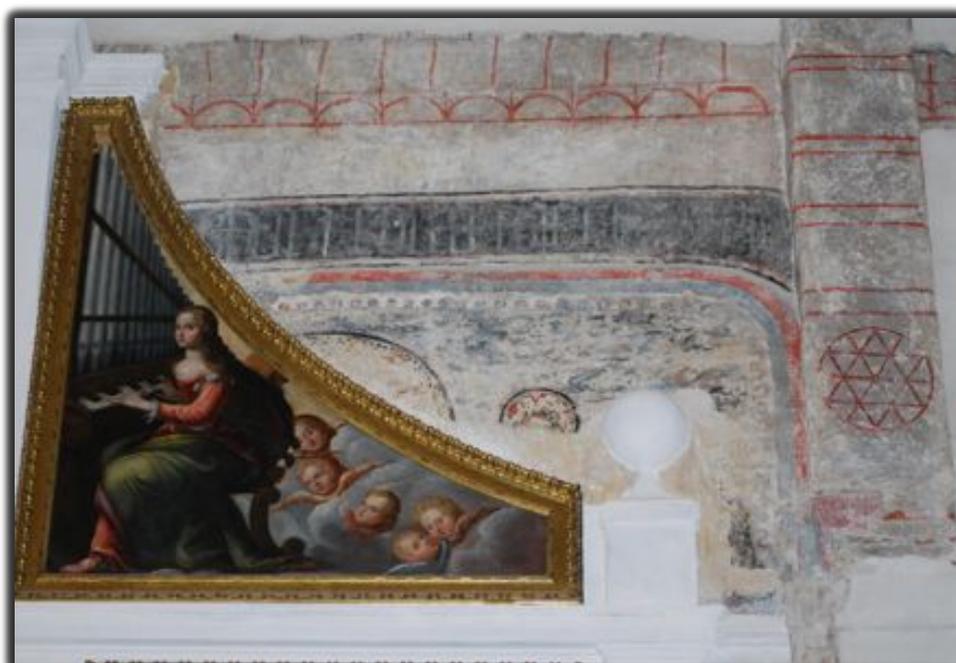
introspección psicológica que lo distinguen se aprecian tímidamente en el rostro de los dos donantes o el detallismo del sistema ornamental que caracteriza al respaldo del trono en el que se sienta la Virgen Maria)¹⁵¹⁹.

¹⁵¹⁹ Tanto Segovia Guerrero (VV.AA. (1987), p. 14) como el (CATÁLOGO (1989), p. 19) estiman que el fondo de estrellas pintadas de rojo recordaría al mural de astros y constelaciones hecho por Fernando Gallego para la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca de finales del siglo XV.

26.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS.

Pinturas murales de la nave de la iglesia de la
Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha previa.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 278-280).

- **Localización:** Las pinturas murales se emplazan en el paramento del lado del Epístola, en el tramo de superficie muraria que media entre el arranque del segundo y tercer arco fajón (comenzado por la cabecera), justo en el espacio entre las capillas de San Bartolomé y de San Marcos.

- **Temas:** Vestigios de un monumental *San Cristóbal*.

- **Fecha de descubrimiento:** Comienzos de la década de los 80 del siglo pasado.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** En la memoria de la intervención de las pinturas murales no se hace mención alguna a la técnica pictórica empleada en su realización.

- **Estilo:** Los restos pictóricos conservados impiden certificarlo.

- **Cronología:** Los restos pictóricos conservados impiden precisar su acotación a una época concreta del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El conjunto mural quedó sujeto a un proceso de consolidación y restauración que no incluyó, como es obvio, la restitución de su imagen primigenia, afectada por patologías diversas y por la mutilación que supuso la fundación de la capilla de *San Marcos* en el siglo XVII.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Al margen del programa pictórico analizado y conservado en la dependencia adosada al costado meridional del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, aparecieron, con ocasión del referido proceso de desencalado al que quedó sujeto el edificio a principios de la década de los 80 del siglo pasado, diversos vestigios pictóricos tanto en los muros como en el arranque de los arcos fajones que fortalecen la descomunal bóveda de cañón apuntado que cubre la única y diáfana nave del templo. La documentación elaborada con motivo de su hallazgo y restauración refiere, en efecto, a los restos pictóricos “aparecidos en el arranque de los arcos”, mostrándose parca en la exposición de los mismos y omitiendo cualquier reseña al conjunto mural objeto de interés¹⁵²⁰. De él, sito en el muro del costado de la Epístola, en el tramo de superficie muraria existente entre el arranque del segundo y tercer arco fajón (en el espacio que media entre las capillas de San Bartolomé¹⁵²¹ y San Marcos), tampoco existe referencia alguna en la obra que escribieran Santos García y Sáez León, en la que advierten del descubrimiento “de unas nuevas pinturas con caracteres judaicos en bóvedas y fajones del interior de la nave”¹⁵²². Dicha ausencia de referencias documentales y textuales bien pudiera deberse, a mi parecer, a la escasa entidad y compleja interpretación de unos vestigios pictóricos pertenecientes a una composición que quedaría delimitada por un ancho marco sobre el que aún se distinguen los restos de una inscripción escrita en letra gótica minúscula caligráfica (**il. 278**).

Aun siendo escasos, todavía pueden reconocerse los nimbos de dos efigies que quedaron completamente arruinadas por la gran portada-retablo que se ejecuta en el siglo XVII a fin de realzar el acceso a la referida capilla de San Marcos. Semejante elemento arquitectónico, concebido, en efecto, para dignificar la entrada a un ámbito fundado en 1649 merced a la patrocinio de don Marcos García (además de ser cantor del rey Felipe IV, fue racionero de la catedral de Toledo)¹⁵²³, supuso la parcial mutilación y, por ende, la casi total destrucción, de una composición que considero debió de protagonizar, a juzgar por lo que aún se lee en

¹⁵²⁰ “Proyecto de restauración de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Martín Muñoz de las Posadas, Segovia”, Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE).

¹⁵²¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 111-112 abordó el estudio de las pinturas murales aparecidas en el muro testero de la citada capilla.

¹⁵²² SANTOS GARCÍA/SÁEZ LEÓN (2006), p. 114.

¹⁵²³ *Idem*, p. 116.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

la inscripción (“[christ]ofori (...)”) (il. 279) y por la divergente talla y posición que ocupan los dos nimbos aún conservados, un enorme *San Cristóbal*. En efecto, el nimbo de mayor tamaño, aquel que queda en parte cubierto por la pintura que conforma el aletón derecho de la gran portada-retablo, subrayaría la condición de santidad de un corpulento *San Cristóbal* capaz de sobrellevar el peso del Niño Jesús sobre su hombro izquierdo. El citado Niño, del que no hay más constancia que su pequeño nimbo crucífero (todavía se aprecia el cabello y parte superior de su rostro) (il. 280)¹⁵²⁴, pudo obligar al colosal *San Cristóbal* a descansar, en sintonía con la variante iconográfica habitualmente representada, sobre un monumental bastón que también le permitiría vadear el río que, a buen seguro, se reproduciría bajo sus pies¹⁵²⁵.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un conjunto mural del que no puede certificarse la primigenia inclusión de motivos iconográficos complementarios al sentido usualmente asignado por la religiosidad popular¹⁵²⁶. En efecto, los creyentes solían invocar a *San Cristóbal* para sortear la muerte súbita y prevenir posibles infortunios en los peligrosos caminos de entonces. Estas exigencias piadosas propiciaron la representación de grandes efigies del santo frente a las entradas de los templos o en sus proximidades¹⁵²⁷, una localización que, en efecto, se corresponde con la que ocuparía en interior del templo de la

¹⁵²⁴ Es muy posible que el Niño Jesús apareciera, como en los *San Cristóbal* de las iglesias de San Andrés de Aguilar de Campos [cat. 1, il. 3] o de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva (el que fuera representado en el paramento meridional del tramo primero de la nave) [cat. 15, il. 169], bendiciendo e incluso, de igual forma que este último y el *San Cristóbal* del segundo estrato pictórico de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar, con un orbe en una de sus manos [cat. 20, il. 228].

¹⁵²⁵ La posición descrita la adoptan los *San Cristóbal* representados en la pintura conservada en la iglesia de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, o en el paramento meridional del templo de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de finales del siglo XIV [cat. 1, il. 4] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97 y 244-245). Ya en el siglo XV, cabría mencionar los *San Cristóbal* situados en el paramento meridional de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490 [cat. 1, il. 5] (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309), en el muro septentrional de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 261] o en uno de los pilares de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 170].

¹⁵²⁶ Me refiero al ermitaño con la linterna o el farol que aparece en los murales de las iglesias de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 263] o del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43, il. 439], así como a la rueda de molino (aludiría al contrapeso y lastre de la humildad) que sujetan en su brazo izquierdo los *San Cristóbal* de las iglesias de San Marcos de Salamanca o de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 1, il. 6].

¹⁵²⁷ MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 296-297.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Asunción de Nuestra Señora. Aunque su acusado deterioro y casi total destrucción hacen que pase prácticamente inadvertido, el colosal *San Cristóbal* se emplazaría, como sucede en otros tantos ejemplos¹⁵²⁸, en el muro frontero al acceso septentrional, una localización que permitiría su inmediata contemplación, al tiempo que garantizaría el cumplimiento de los requerimientos devocionales asociados a su figura.

La casi íntegra ruina del conjunto mural aquí recogido no solo dificulta la elaboración de un análisis iconográfico sino que también impide la realización de un estudio estilístico más preciso. La sola conservación y, de un modo parcial, de los referidos nimbos, no ayuda a catalogar estilísticamente una obra pictórica cuyo marco temporal bien pudiera concretarse a partir de las consideraciones que devienen tanto de los caracteres de la inscripción, pues la citada letra gótica minúscula caligráfica surge a mediados del siglo XIV alcanzando una extraordinaria fortuna a partir de comienzos del siglo XV¹⁵²⁹, como del marco temporal del paramento sobre el que se sitúa un mural que debió de realizarse en términos “post quem” a la reforma estructural del edificio efectuada, según menciona Gutiérrez Baños, a finales del siglo XIV¹⁵³⁰. Aunque importantes, estas particularidades resultan, a mi juicio, insuficientes para precisar el horizonte cronológico de un conjunto mural que considero fue realizado en el siglo XV.

¹⁵²⁸ Cabría mencionar los ya citados *San Cristóbal* de las iglesias de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de fines del siglo XIV, o de San Cristóbal de La Cuesta, del siglo XV.

¹⁵²⁹ Como dice MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141 “la introducción de la escritura gótica minúscula en el programa epigráfico europeo, al igual que ocurre con algunos tipos de gótica en el campo librario, se produce en la primera mitad del siglo XIV, si bien en la Península Ibérica no encontramos más que tímidos ensayos a lo largo de esta centuria, consolidándose ya en el primer tercio del siglo XV”. Asimismo, como así indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69, la escritura gótica minúscula siguió usándose en la primera mitad del siglo XVI.

¹⁵³⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 381.

27.- PINAREJOS. Mural de la *Última Cena* del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El municipio de Pinarejos, ubicado a 45 kilómetros al noroeste de Segovia capital, enclava en la llamada comarca de Tierra de Pinares, a escasos 15 kilómetros de Cuéllar.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 281-292).

- **Localización:** Será objeto de estudio el mural que se extiende por el paramento norte del templo.

- **Temas:** *Última Cena* y escena, por debajo de la anterior composición, de la que aún se discierne el nimbo crucífero de Cristo.

- **Fecha descubrimiento:** Se produjo en el marco de la intervención acometida entre los años 2001-2002.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** Pintura mural realizada a la técnica del temple.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Segundo cuarto del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Numerosas lagunas pictóricas ocasionadas por el sistemático piqueteado de la película pictórica destinado a garantizar el agarre de enlucidos posteriores y por desprendimientos causados por las humedades y filtraciones en el paramento condicionan la lectura e interpretación de la composición pictórica.

- **Bibliografía:** CATÁLOGO (2005), p. 113; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, p. 1147 (ficha redactada por Moreno Blanco) y DESCALZO/HERRERO/SANTAMARIA (2006), p. 230.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Dentro de la demarcación episcopal segoviana, la población de Pinarejos, antiguamente adscrita a la Comunidad de villa y tierra de Cuéllar¹⁵³¹, tiene como edificio más destacado la iglesia dedicada a la Asunción de Nuestra Señora. El templo, localizado en el extremo noroeste del municipio, abierto a una pequeña plaza ajardinada en su lado sur, fue erigido entre finales del siglo XII o comienzos de la siguiente centuria con arreglo a convenciones estructurales románicas materializadas en: un edificio de una única nave con cubierta línea rematado por un extenso ábside de testero plano y pórtico adosado a su lado meridional¹⁵³². La primitiva volumetría románica de la iglesia, a la que también corresponderían la torre levantada en el costado septentrional de la cabecera y una pequeña capilla adosada al muro meridional de la nave y cubierta con bóveda de cañón¹⁵³³, fue modificada en virtud de las transformaciones de las que fue objeto la iglesia en época barroca. Fue en este momento, en el siglo XVII, cuando el templo de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos contempló la sustitución de la cubierta de madera primitiva por una bóveda de cañón con lunetos y la ejecución de una nave subsidiaria en el lateral septentrional que nunca llegó a integrarse al cuerpo primigenio del templo mediante la sustitución del paramento originario por uno o varios arcos que permitieran la comunicación. En la citada centuria también se procedió al completo encalado de los muros internos¹⁵³⁴. Estas actuaciones reformistas proporcionaron una estética que perduró casi incólume hasta los años 50 del siglo XX, momento en el que se modificó la cubierta de la nave central¹⁵³⁵ y, en particular, hasta los primeros años de la presente siglo, cuando, en entre los años 2001-2002, la iglesia quedó sujeta a un minucioso proceso de restauración destinado a erradicar su progresivo deterioro¹⁵³⁶.

¹⁵³¹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, p. 1145 (ficha redactada por Moreno Blanco).

¹⁵³² RUIZ HERNANDO (1988), pp. 127-128; DESCALZO/HERRERO/SANTAMARIA (2006), p. 230; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, p. 1147 (ficha redactada por Moreno Blanco).

¹⁵³³ *Idem*, pp. 1147-1148. La publicación CATÁLOGO (2005), p. 110 designa dicho espacio como “sacristía vieja”, una denominación que tendría como firme propósito identificar una estancia a la que se accede por la actual sacristía abierta en el costado meridional de la capilla mayor.

¹⁵³⁴ RUIZ HERNANDO (1988), p. 127.

¹⁵³⁵ CATÁLOGO (2005), p. 107.

¹⁵³⁶ “Memoria final. Pinturas murales de la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia”, Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901. En GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, pp. 1146-1147 (ficha redactada por Moreno Blanco) también se recoge la fecha de la intervención.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

Fue en el marco de la citada operación, acometida por la empresa Cabero Edificaciones S.A. según proyecto realizado por parte del arquitecto don José Antonio Sanz Bermúdez y consistente, entre otras intervenciones, en la demolición de la casa parroquial aneja, en la restauración de las fábricas de coronación de los paramentos para el adecuado apoyo de las techumbres o en la sustitución de las cubiertas, cuando se descubrió la primitiva presencia de pinturas murales en los muros de la nave, sacristía vieja y pórtico de acceso¹⁵³⁷. A su descubrimiento y delimitación mediante catas que supusieron el “hallazgo de una cabeza de vaca en la sacristía, distintas figuras en las paredes de la Epístola, un caballero en la pared del Evangelio y un rostro barbado en el pórtico”, le sucedió, en virtud de las actuaciones ejecutadas por la empresa Sabbia conservación y restauración S.L., la prolija erradicación manual de los morteros que cubrían los murales¹⁵³⁸. Este trabajo, que permitió confirmar la verdadera extensión de las pinturas murales situadas en el pórtico, en la sacristía vieja, así como en la nave del edificio¹⁵³⁹, constató también el mal estado de unos vestigios pictóricos afectados por los perjudiciales efectos infligidos por parte de las filtraciones y humedades por capilaridad de los paramentos internos, así como por el profuso piquetado orientado a garantizar el agarre de enlucidos posteriores. En consonancia con el deplorable estado de conservación de las pinturas murales y con las patologías de las mismas, materializadas en factores como la deformación y abolsamiento de los morteros con peligro de rotura, en la

¹⁵³⁷ CATÁLOGO (2005), p. 110. En la llamada “Memoria valorada de restauración de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Pinarejos (Segovia)” custodiada en el Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia y redactada en noviembre de 2001 se indican también los lugares en los que se encontraron restos pictóricos.

¹⁵³⁸ CATÁLOGO (2005), p. 113.

¹⁵³⁹ Las obras acometidas en el edificio permitieron desvelar un extenso programa pictórico iconográfica y cronológicamente divergente. Al respecto y, al margen de lo que parece ser un toro alanceado descubierto en la sacristía vieja, la memoria final de la restauración de las pinturas murales aboga por la existencia de una “capa interior”, formada por “escenas de caballería, tanto en la guerra, como asaltos a ciudades, como en la paz, con justas y lances”, a la que pertenecerían, sin precisarlo, el jinete armado que fuera hallado en el paramento situado frente al acceso meridional, la gran escena encontrada en el muro meridional de la nave (a la derecha del acceso ya referido), así como los vestigios de una batalla descubiertos en el pórtico, en el fragmento de superficie muraria emplazado a la derecha del acceso. A estos vestigios pictóricos, que precisan ser analizados para certificar su horizonte cronológico (CATÁLOGO (2005), p. 113 considera que la batalla del pórtico fue realizada en el siglo XIV), habría que añadir “una capa exterior” en la que puede aún apreciarse una “decoración pictórica rica en colorido, con escenas de tipo religioso. De esta decoración tan solo se conserva un fragmento en la parte superior del paramento del lado de la Epístola. Representa la Cena”. Por último, cabe señalar la enorme efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo* que fuera descubierta en el pórtico, en concreto, en el fragmento de superficie murario sito a la izquierda del acceso principal.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

existencia de oquedades no detectables a simple vista, en la pulverulencia de pigmentos o, incluso, en la existencia de faltas provocadas por golpes, por incisiones y arañazos debidos a la incidencia humana¹⁵⁴⁰, se proyectó un escrupuloso proceso de restauración que incluyó la pre-consolidación de los fragmentos de capa pictórica que presentaban evidente peligro de desprendimiento, la consolidación de los morteros, la fijación de la película pictórica y, por último, la unificación de la superficie mediante la aplicación de morteros de cal y arena, así como la reintegración de lagunas pictóricas¹⁵⁴¹.

La instalación de cámaras de ventilación perimetrales en los paramentos meridional y septentrional de la nave principal, así como la preparación de un pavimento ventilado bajo la nave aneja fueron medidas que no consiguieron eliminar el ascenso de las humedades por los paramentos del templo. Así consta en las conclusiones extraídas de la visita efectuada al templo de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos en el año 2009¹⁵⁴². A este problema han estado expuestas las pinturas murales halladas en los años 2001-2002 a lo largo de los siglos (en especial, las situadas en la nave principal del templo). En efecto, y a juzgar por la información que aporta la memoria final de restauración de las pinturas murales del templo de Pinarejos, las pinturas más estropeadas fueron las encontradas en la nave central¹⁵⁴³, un programa pictórico compuesto por los dos grandes conjuntos murales que se sitúan tanto en el muro de la Epístola, a la derecha del acceso meridional a la iglesia, como en el muro del Evangelio, frente al ingreso ya referido, y carente de uniformidad estilística y cronológica en base a la existencia de diversas etapas pictóricas perfectamente discernibles en el gran conjunto mural descubierto en el muro del lado del Evangelio: a una primera composición pictórica protagonizada por un burdo y tosco jinete hecho en almagre y armado con escudo,

¹⁵⁴⁰ “Memoria final. Pinturas murales de la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia”, Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901.

¹⁵⁴¹ CATÁLOGO (2005), p. 113.

¹⁵⁴² En el “Informe sobre visita realizada a la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia” también custodiado en el Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901 se indican una serie de situaciones observadas en la fábrica templaria el día 23 de diciembre del año 2009: amén del alto grado de humedad por capilaridad que afecta de forma genérica a toda la iglesia, se advierte que la galería porticada y, por ende, las pinturas murales en ella dispuestas están sometidas a un alto nivel de humedad, una circunstancia de la que también son víctimas, dada la falta de transpiración del muro en su parte baja, las pinturas murales de la nave.

¹⁵⁴³ “Memoria final. Pinturas murales de la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia”, Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

lanza y armadura se le superpone una segunda en la que aún se discierne una extensa *Santa Cena* (será el único motivo iconográfico a analizar dada la correspondencia del jinete a una etapa pictórica anterior a la abordada en este trabajo) (ils. 281-283)¹⁵⁴⁴.

De igual forma que sucediera en la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 390) el tema de la *Santa Cena* fue representado en el paramento localizado frente al acceso meridional de la iglesia permitiendo con ello su fácil contemplación y asimilación por toda persona que ingresara en el templo¹⁵⁴⁵. Gran cantidad de lagunas pictóricas causadas por el profuso piqueteado de la capa pictórica y por sucesivos desprendimientos de esta motivados por filtraciones y humedades en el muro lastran la adecuada lectura e interpretación de una composición pictórica en la que no solo resulta complejo apreciar a Jesucristo sino también identificar, dado el acusado deterioro de sus rasgos faciales y fisonómicos y la pérdida de la mayoría de las inscripciones nominales en letra gótica minúscula caligráfica que parece les identificaban, a cada uno de los doce miembros del colegio apostólico que asistió a uno de los momentos principales del ciclo de la Pasión de Cristo al concurrir en él tanto el anuncio de la traición de *Judas Isariote* como la institución de la Eucaristía¹⁵⁴⁶. De esta manera, los apóstoles, sentados tras el largo y abatido tablero de una mesa vestida con un mantel ornado a base de cuadrículas como en las *Santas Cenas* de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 153] o de San Andrés de Fuentearmegil, a la vez que servida con panes, fuentes con pescados y con un ajuar conformado por cuchillos, copas y jarras¹⁵⁴⁷, se ordenan en dos grupos respecto de la figura central de un Cristo del que apenas

¹⁵⁴⁴ Dichas pinturas murales, junto a las descubiertas en el muro meridional de la nave, fueron catalogadas por GUTIÉRREZ BAÑOS (2013), p. 389, nota, n.º 15 como románicas.

¹⁵⁴⁵ Como ya dijera en el apartado dedicado al estudio de la punto mural en su contexto (apartado 3), el hecho de que el tema de la *Santa Cena* apareciera en el paramento del lado del Evangelio fue muy común en época tardogótica, pues con ello, como también se observa en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Aylloncillo (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 365), se pretendía contraponer dicha composición a las representaciones infernales usualmente recogidas en el flanco contrario. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), p. 223.

¹⁵⁴⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429.

¹⁵⁴⁷ Sobre el tablero de la mesa, la *Última Cena* de Pinarejos presenta, de igual manera que la conservada en Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes, vestigios de copas y de jarras (receptáculos para contener vino), así como de panes con el fin de hacer presente ambas especies eucarísticas. Semejante circunstancia se observa también en la *Santa Cena* de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, en la *Última Cena* de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso y en la *Santa Cena* de la iglesia de Santa Olalla

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

se distingue una pequeña parte del mismo. Su dañada efigie, de la que no se discierne más que su manto o túnica verdes y el gesto de ostensión de la Sagrada Forma (**il. 284**), como en la *Última Cena* de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 154], con su mano izquierda (se erige en símbolo de la institución eucarística)¹⁵⁴⁸, está escoltada por siete apóstoles a su izquierda, a la derecha del espectador, y por otros cinco a su derecha, a la izquierda del espectador. De ellos, la figura dispuesta inmediatamente a la izquierda de Cristo habría de identificarse con *San Juan Evangelista* (**il. 285**) a tenor de su representación, de acuerdo a la modalidad iconográfica tradicional, con su cabeza recostada sobre el maltrecho regazo de Cristo¹⁵⁴⁹, localizándose, a continuación, seis figuras entre las que estaría, a juzgar por la posición que ocupa en la mesa y por su espesa barba, *San Pablo* (**il. 286**)¹⁵⁵⁰. A su efigie le sucederían tres figuras barbadas de las que ignoro su identidad a

de La Loma (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185 y 207; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 115, 166 y 261). También se incluyen dos grandes fuentes llenas con peces, símbolo de Cristo desde los primeros tiempos del cristianismo.

¹⁵⁴⁸ De igual manera que en la *Última Cena* más moderna de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, il. 321], el gesto de ostensión de la Sagrada Forma que Jesucristo realiza con la mano izquierda bien pudo verse complementado con el de bendición con la mano derecha. De ser correcta dicha interpretación, imposible de concretar debido al precario estado de conservación de la obra en cuestión, la efigie de Cristo se adecuaría a un tipo iconográfico contrario al que, por ejemplo, aparece en la pintura de la *Última Cena* del templo de San Esteban de Burgos, en la que Cristo, de acuerdo a un tipo iconográfico que SILVA MAROTO (1990), t. III, p. 837 estima poco frecuente, sostiene la Hostia con las dos manos. Así las cosas, y si bien existen paralelismos con la *Santa Cena* de La Cuesta en cuanto a que la figura de Cristo alza la Sagrada Forma, el conjunto mural de Pinarejos se distancia de dicha composición en cuanto a que no hay constancia alguna del cáliz que, por contra, sí fue representado en las pinturas murales de La Cuesta y en la pintura central del retablo de la Eucaristía de la parroquia castellonense de Villahermosa del Río. Vid. EXPOSICIÓN (1999), pp. 150-151.

¹⁵⁴⁹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429. La representación de *San Juan Evangelista* recostado sobre el regazo de Cristo ya se observa en conjuntos murales del siglo XIII, como en las pinturas murales de la nave de la iglesia de San Justo de Segovia, de la segunda mitad del siglo XIII. Asimismo, en pinturas murales del siglo XIV, como en el mural del monasterio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real de Segovia, del siglo XIV avanzado (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 252 y 268), o en el conjunto mural de la iglesia de San Martín de Gaceo (Álava), de la primera mitad del siglo XIV (PORTILLA VITORIA (1982), pp. 182-245 (texto redactado por Steppe) y SÁENZ PASCUAL (1997), p. 50). También se aprecia en obras pictóricas del siglo XV: las pinturas murales de las iglesias de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 260], de la Vera Cruz de Segovia (en las dos escenas alusivas a la *Santa Cena*) [cat. 30, ils. 317-321], de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 391] y en el conjunto mural que fuera representado en la derruida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat.41, ils. 425-426].

¹⁵⁵⁰ Según GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), pp. 41-42, nota n.º 121 “la representación de San Pablo en la escena de la *Santa Cena* no tiene sentido cuando se la considera como uno de los episodios del ciclo de la pasión, pero cuando se la considera como una escena de carácter simbólico en la que prima el concepto de la institución de la eucaristía cabe su representación en tanto que príncipe de los apóstoles”. Semejante concepción se fue imponiendo a medida que avanzaba la Edad Media, existiendo ejemplos de ello en el siglo XII (AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 68-73), como en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

raíz de la ruina de las inscripciones que las distinguían, así como dos figuras que considero serían, al haberse conservado parte de las ya mencionadas inscripciones, *Felipe* (“felipo”) y *Simón* (“sim[on]”) (**il. 287**). Seguidamente, a la derecha de la efigie de Cristo, a la izquierda del espectador, no se aprecian más que escasos restos de la figura más cercana a Jesucristo (seguramente, por su posición, sería *San Pedro*) y dispuesta al lado de las siguientes figuras apostólicas identificadas, merced a las referidas inscripciones, con: uno de los dos *Santiago* (“jacobus”) que asistieron a la cena, *Santo Tomás* (“tomas”) y, a juzgar por la manera como fue representado el apóstol emplazado en el extremo izquierdo de la mesa y que considero le identificaría con *Judas Iscariote*, *Judas Tadeo* (“judas”) (**ils. 288-289**). De ser correcta la referida interpretación, a *Judas Iscariote*, sito en el extremo de la mesa como en el conjunto mural del templo de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 161], le delataría no tanto la manera como fue representado, pues, como en el caso anterior o en la tabla de la *Última Cena* de la iglesia de San Esteban de Burgos¹⁵⁵¹ y, frente a lo visto en la *Santa Cena* más moderna del templo de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, il. 325], también aparece con el nimbo, sino su actitud: al respecto, Judas extendería su brazo derecho sobre la mesa a fin de alcanzar, con arreglo al tipo iconográfico tradicional, el pescado ubicado en la fuente situada por delante, mientras que con su mano izquierda parece aferrar un libro (**il. 290**)¹⁵⁵².

de San Justo de Segovia, o en el siglo XIII, como en el conjunto mural conservado en la nave de dicha iglesia segoviana (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 252). Asimismo, la presencia de *San Pablo* también se constata en el siglo XIV, centuria a la que pertenecen, como anota Gutiérrez Baños, las pinturas murales del ángulo SO de la nave del templo de Santa María la Nueva de Zamora (*idem*, p. 355, nota n.º 1293). Por último señalar que también existen ejemplos en el siglo XV. Al respecto, BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185, 207 y 223 apunta los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, de San Juan Bautista de Valberzoso y de Santa Olalla de La Loma. Por contra, MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 114-115, 164-165 y 260-261 no se hace eco de dicha figura.

¹⁵⁵¹ SILVA MAROTO (1990), t. III, p. 837.

¹⁵⁵² La efigie de *Judas Iscariote* se localizaría en el extremo de la mesa en lugar de disponerse por delante de la misma como fue habitual en época medieval: a saber, la *Santa Cena* de las pinturas murales de San Martín de Gaceo (Álava), datadas en la primera mitad del siglo XIV (PORTILLA VITORIA (1982), pp. 182-245 (ficha redactada por Steppe); SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 21-65), la *Santa Cena* de la pintura sobre tabla del templo de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza (Segovia), de ca. 1330-ca. 1350 [cat. 41, il. 427], o la *Santa Cena* del conjunto mural del cenobio cisterciense de Santa María y de San Vicente el Real de Segovia (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 239-243; 267-268). Semejante posición también se constata en obras pictóricas del siglo XV. Entre ellas, en las desaparecidas pinturas murales de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]. Por otra parte, *Judas Iscariote* también aparece en el extremo

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La detenida contemplación del extenso fragmento de superficie pictórica ubicado en el muro frente al ingreso septentrional de la iglesia permite discernir, por debajo del extremo derecho de la *Santa Cena* analizada, los restos pictóricos de una escena que, superpuesta también al citado jinete realizado en almagre, aludía a algún momento de la trayectoria vital de Jesús (il. 291). Esta interpretación se sustenta en los restos del nimbo crucífero que aún se conservan, siendo difícil identificar, debido al profuso piqueteado de la capa pictórica y a la mutilación de la misma a consecuencia de la apertura de una hornacina en el muro, el tema primigenio de una escena que bien pudiera ser un *Noli me tangere* si se asigna a María Magdalena el estropeado rostro que aún se aprecia a la derecha de Cristo, que parece sujetar con su mano derecha una larga vara de madera (il. 292). De ser cierta dicha interpretación pudiera considerarse la primigenia existencia de un gran programa pictórico alusivo al ciclo de la Pasión de Cristo, un repertorio del que formarían parte la *Última Cena* estudiada, así como distintas escenas, entre ellas el hipotético *Noli me tangere* citado, situadas por debajo.

Poco más puede decirse en torno al programa iconográfico de un conjunto mural del que no hay más referencias que las contenidas en la memoria de la restauración de las pinturas murales de la iglesia parroquial Pinarejos y en un exiguo panorama textual que se reduce, dado el reciente hallazgo y restauración del conjunto mural, a la sucinta ficha publicada en el catálogo *Castilla y León restaura: 2000-2004* tras terminarse la citada intervención, a la reseña contenida en el apartado dedicado a la población de Pinarejos en la *Enciclopedia del románico de Castilla y León*, así como a alguna mención contenida en la obra *Segovia y provincia.com*¹⁵⁵³. La unánime identificación del pasaje representado con una *Santa Cena* contrasta, sin embargo, con la disparidad de opiniones en torno al horizonte temporal de la obra pictórica, una discrepancia que se aprecia entre el marco cronológico que establece la memoria de restauración de las pinturas murales, en la que se estima que fueron ejecutadas a finales del siglo XV¹⁵⁵⁴, y la acotación temporal recogida en dicho catálogo, en el que se

de la mesa en las *Santas Cenas* de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá y de Santa Olalla de La Loma. Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 165-166 y 261.

¹⁵⁵³ CATÁLOGO (2005), p. 113; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. II, p. 1147 (ficha redactada por Moreno Blanco) y DESCALZO/HERRERO/SANTAMARIA (2006), p. 230.

¹⁵⁵⁴ “Memoria final. Pinturas murales de la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia”, Archivo del Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

datan a principios del siglo XVI¹⁵⁵⁵. Los diferentes pareceres en torno al marco cronológico de esta escena habrían, en efecto, de converger en un punto de vista uniforme a partir de las consideraciones que devienen no tanto de las inscripciones utilizadas, pues la modalidad epigráfica gótica minúscula caligráfica alcanzó una enorme fortuna a lo largo de siglo XV e, incluso, durante la primera mitad del siglo XVI¹⁵⁵⁶, como de los rasgos estilísticos que forman la obra pictórica en cuestión. De la detallada contemplación del conjunto mural se advierte todavía un cierto poso retardatario en la preponderancia del dibujo como elemento definidor de las figuras y objetos, en la disposición de la escena sobre un fondo ornado en el que no hay referencia espacial alguna que ayude a la contextualización de la escena¹⁵⁵⁷, en el modo de representar la mesa con el tablero abatido y en la recreación sobre el mismo del ágape mediante una combinación de vistas cenitales y de perfil, así como en la exigua habilidad técnica del autor a la hora de representar las manos y, por lo tanto, los gestos que con ellas pretende insinuar. A estos rasgos se contraponen, sin embargo, otros más audaces, rasgos que, como el distanciamiento de la rigidez gestual y corpórea de las efigies mediante la interacción de las mismas con gestos y posiciones que alientan a ello o la amplia paleta cromática utilizada, indicarían, en efecto, su ejecución en el siglo XV, acaso, en el segundo cuarto de la referida centuria, en la órbita de propuestas pictóricas internacionales un tanto marginales en las que todavía se patentiza un cierto influjo italianizante en la manera como el artista resuelve el apóstol sito a la izquierda, derecha del espectador, del supuesto apóstol *San Pablo* (véase il. 283). Esta relación bien pudiera verse en la representación del apóstol sujetando un libro con su mano izquierda velada por un ampuloso manto, una posición que también se observa en una de las dos figuras que flanquean el ciclo de la Invención de la Santa Cruz en la iglesia del mismo nombre de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 254].

¹⁵⁵⁵ CATÁLOGO (2005), p. 113.

¹⁵⁵⁶ MOLINA DE LA TORRE (2012), p. 141

¹⁵⁵⁷ Aunque apenas existen elementos de juicio suficientes, el diseño utilizado en la ornamentación del fondo sobre el que se recorta la enorme *Última Cena* de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos estimo que presentaría ciertas semejanzas con el sistema decorativo usado en las pinturas murales del templo de San Esteban Protomártir de Amusquillo [cat. 3, ils. 13-14], pues parece intuirse, como en aquellas, algún resto de una especie de trama conformada por elementos rombales.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

28.- PINAREJOS. Representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* del pórtico de la iglesia de Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma que en la ficha anterior.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 293-294).

- **Localización:** Será objeto de estudio la obra pictórica que, sita en el pórtico, se extiende por el fragmento de superficie muraria ubicado a la izquierda del acceso meridional de la iglesia parroquial.

- **Temas:** Una monumental efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo*.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo en el marco de la intervención acometida entre los años 2001-2002.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** No se detalla en la memoria de intervención.

- **Estilo:** Mediados del siglo XV.

- **Cronología:** Estilo gótico internacional.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Numerosas lagunas pictóricas ocasionadas por el sistemático piqueteado de la capa pictórica destinado a garantizar el agarre de enlucidos posteriores y por desprendimientos causados por las humedades y filtraciones en el muro condicionan la lectura e interpretación de la composición pictórica.

- **Bibliografía:** CATÁLOGO (2005), p. 113.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

De entre el amplio repertorio pictórico que fuera hallado en la iglesia de la Asunción de Nuestra de Pinarejos con ocasión de las obras emprendidas en el edificio a lo largo de los años 2001 y 2002 habría que señalar la magna efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo* descubierta en la galería porticada que antecede el acceso meridional a la iglesia parroquial, en concreto, en el fragmento de superficie muraria situado a la izquierda de este acceso¹⁵⁵⁸. Orientada hacia una construcción que estimo bien pudiera pertenecer a una etapa pictórica anterior, la representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* (**il. 293**), en gran medida arruinada a resultas de los perniciosos daños causados por el piqueteado de la superficie pictórica a fin de garantizar el correcto agarre de enlucidos posteriores y por el ascenso de las humedades por el muro¹⁵⁵⁹, se adecua, aun estando su lectura e interpretación limitadas por las numerosas lagunas pictóricas existentes, a la modalidad iconográfica tradicional. De igual manera que en las pinturas murales de las iglesias de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 10] o de San Martín de Rejas de San Esteban (**il. 294**), *Santiago*, ataviado con una túnica y un amplio manto rojo, al tiempo que tocado con un sombrero de ala ancha negro en el que todavía se aprecia, como en las pinturas murales de Alcazarén, la concha o venera, cabalga sobre un dañado caballo de color blanco¹⁵⁶⁰. En su objetivo por controlar los movimientos de su caballo, *Santiago*, amén de blandir una mutilada espada con su mano derecha, sujeta las bridas del animal con la mano izquierda, la misma que también emplea para enarbolar el estandarte que simbolizaría su victoria sobre los infieles y del que solo se ha preservado la

¹⁵⁵⁸ En el fragmento de superficie muraria ubicado a la derecha del acceso principal todavía se discernen los restos ya mencionados de una cruenta disputa entre un ejército de soldados perfectamente armados y los defensores de una fortificación en la que permanecen tres damas cautivas (por debajo quedan restos de un segundo pasaje del que no consigo discernir su temática).

¹⁵⁵⁹ “Memoria final. Pinturas murales de la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia”, Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901. Como ya indiqué, en el “Informe sobre visita realizada a la iglesia parroquial de Pinarejos, Segovia” también guardado en el Servicio Territorial de Cultura de Segovia, Caja n.º 615901, se indica, entre el conjunto de situaciones observadas en la fábrica templaria el día 23 de diciembre de 2009, los altos niveles de humedad al que están sometidas las pinturas murales del atrio.

¹⁵⁶⁰ Aunque la primera imagen de *Santiago en la batalla de Clavijo* está en la catedral compostelana y ha sido fechada en 1230, este tipo iconográfico alcanzó una gran fortuna en el siglo XV, época a la que pertenecerían la mencionada imagen de la iglesia de Santiago de Alcazarén, las que fueran representadas en los murales de la iglesia de Santa Olalla de la Loma (Palencia) y de la iglesia de Santa María de Las Henestrosas (Palencia) (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 261 y 300) o la que preside la tabla principal del retablo procedente de la iglesia de Megeces de Íscar (Valladolid) y a día de hoy conservado en la capilla del alcázar de Segovia.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

vara del mismo¹⁵⁶¹. El hecho de que *Santiago* fuera plasmado con su espada desenvainada y enarbolando algún tipo de estandarte del que no se ha conservado resto alguno no supondría forzosamente, a juzgar por la manera como aparece *Santiago* en la citada iglesia homónima de Alcazarén, la primigenia representación de un grupo de musulmanes pisoteados por los pies del caballo, como en la tabla del retablo de Megeces de Íscar, o la inclusión, como en los murales de las iglesias de Santa Olalla de Loma o de Santa María de Matamorisca, de un pequeño reducto de infieles contra los que el propio *Santiago* combatiría. La presencia o no de este motivo iconográfico no es óbice para entender que la presencia de *Santiago* en dichas pinturas murales no se debe tanto al deseo por ilustrar, como así ocurrió en el caso de Alcazarén, la consagración de la iglesia parroquial como a la intención por representar a Santiago inmerso en una escena que debió de tener un gran arraigo en la memoria colectiva de la Edad Media. Así las cosas, la inclusión y disposición en un lugar que contribuía a su fácil asimilación por parte de toda persona que accediera a la fábrica templaria respondería, como así llegara a considerar Manzarbeitia Valle, a una doble función: al culto jacobeo que propagaría una imagen caballeresca característica de la sociedad medieval y al combate de la idolatría en su sentido más extenso¹⁵⁶².

Son las consideraciones iconográficas arriba indicadas las únicas que pueden extraerse de un programa pictórico del que no existen más referencias que las imágenes recogidas en el catálogo *Castilla y León restaura 2000-2004*, una sucinta y breve reseña documental y bibliográfica que pudiera deberse a su reciente hallazgo. A la ausencia de más reseñas en torno al mencionado repertorio iconográfico habría que añadir la falta de interpretaciones sobre el horizonte temporal de la obra pictórica en cuestión, un hecho que debe de intentar ser esclarecido mediante las diferentes consideraciones que devienen tanto de los elementos arqueológicos como de los caracteres estilísticos que forman la referida obra pictórica. Por lo que a los componentes arqueológicos respecta, y amén del atavío de *Santiago*, del que no puede extraerse ninguna consideración válida, habría que señalar que los exiguos restos de los arreos de caballería conservados solo permiten establecer la genérica correspondencia del mural al siglo XV a juzgar por la forma como fue representada la cabezada (es el único

¹⁵⁶¹ CARMONA MUELA (2008), p. 413.

¹⁵⁶² MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 302.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

componente que puede ser tenido en consideración dada la completa ruina del resto)¹⁵⁶³. De la detallada contemplación del conjunto mural se advierte aún un cierto poso retardatario en el preponderante empleo del dibujo como elemento definidor de la escena, un rasgo que se contrapone al moderno de los pliegues de la túnica y del manto de *Santiago*, así como a la naturalista confección de las crines del caballo. Los rasgos ya señalados, en unión con las consideraciones que devienen del tratamiento de los arreos de caballería, situarían el mural en un momento avanzado del siglo XV, acaso, a mediados de la mencionada centuria, en la órbita de propuestas pictóricas de raigambre internacional.

¹⁵⁶³ La ausencia la muserola, que SOLER DEL CAMPO (1991), 439-440 constata a partir de la segunda mitad del siglo XII y relaciona, acaso, con la difusión del freno cuadrangular, se observa en la cabezada del caballo del *Santiago en la batalla de Clavijo*. Las características de este elemento del arreo del caballo se contemplan también en los caballos que montan las efigies de Santiago que fueran representadas en las pinturas murales de las iglesias de Santa Olalla de Loma (Palencia) y de Santa María de Las Henestrosas (Palencia), así como en el caballo que aparece en la escena de la *Visión de San Julian* de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia) o en los caballos de la escena concerniente a *La partida de los Reyes Magos* de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia).

29.- SACRAMENIA. Pinturas murales de la
iglesia de Santa Marina.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Sacramenia, sito a 80 kilómetros al norte de la capital segoviana, se enclava en un área próxima a los límites provinciales burgaleses, al encontrarse apenas a 16 kilómetros de Nava de Roa, y vallisoletano, pues apenas dista 13 kilómetros de Castrillo de Duero.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 295-315).

- **Localización:** Se extiende tanto por la bóveda de cuarto de esfera como por el hemiciclo absidales de la antigua cabecera románica.

- **Temas:** Aunque en el semicilindro absidal todavía se aprecian dos escenas concernientes a la hagiografía de *San Nicolás* (la escena en las que un posadero procede a descuartizar a uno de los jóvenes o clérigos y la que el santo resucita a los tres jóvenes o clérigos) y una *Anunciación*, es la bóveda de cuarto de esfera absidal la que concentra la mayor parte del programa pictórico representado: a la franja con escenas de la vida de *Santa Margarita de Antioquía* ubicadas en el tercio inferior de la bóveda de cascarón absidal, habría que añadir los restos de un *Cristo en majestad* escoltado por el *Tetramorfos* ubicados en los dos tercios superiores de dicha superficie muraria.

- **Fecha de descubrimiento:** Entre fines de la década de los 80 y comienzos de la década de los 90 del siglo XX.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su descubrimiento.

- **Técnica:** El “Proyecto de restauración de las pinturas murales y retablo de la iglesia parroquial de Sacramenia (Segovia)” indica su realización mediante la técnica al “secco”.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Una inscripción sitúa la realización del conjunto mural en el año 1436.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Las pinturas murales presentan un estado de conservación aceptable con la excepción del fragmento pictórico en el que vagamente se distinguen los vestigios de un *Cristo en majestad* encerrado en una mandorla y dos de los símbolos de los Evangelistas que lo escoltarían (los emplazados a su izquierda).

- **Bibliografía:** VV.AA. (1991), pp. 29-30; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, pp. 1221-1223 (ficha redactada por Moreno Blanco); CUÉLLAR LÁZARO (2007), pp. 244-245.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrita en los límites de la archidiócesis segoviana, la población de Sacramenia, enclavada en la ladera de un altozano que cae hacia el arroyo denominado de la Vega, tiene como edificios más emblemáticos las iglesias de San Martín y de Santa Marina. Los dos templos, situados en la parte más elevada del municipio, tienen sus orígenes constructivos a comienzos del siglo XIII, aun cuando los únicos elementos que lo confirmen, a resultas de las alteraciones de las que fueron objeto en época moderna, sean sus respectivas cabeceras compuestas por un ábside de planta semicircular¹⁵⁶⁴. Fue en esta época, de la que ignoro su cronología exacta, cuando la originaria volumetría románica del templo de Santa Marina, estructurado, en origen, en una sola nave cubierta con armadura de madera rematada por el citado ábside semicircular precedido por un tramo recto presbiterial, fue modificada en un proceso que tuvo a bien reemplazar el antiguo cuerpo de la citada iglesia por otro también compuesto por una nave principal y una segunda aneja adosada al costado de la Epístola. Las actuaciones reformistas citadas, a las que habría que añadir el íntegro enjalbegado de la cabecera y la colocación en la misma de un retablo mayor barroco¹⁵⁶⁵, despojaron en parte al templo de la estética medieval originaria, aquella que, sin embargo, sigue rememorando la cabecera merced al desmontaje del referido retablo y al total desencalado de la cabecera románica con ocasión de los trabajos de restauración acometidos entre fines de la década de los 80 y comienzos de la década de los 90 de la centuria pasada¹⁵⁶⁶. Fue esta intervención, que también comprendió otro conjunto de actuaciones en el templo¹⁵⁶⁷, la que desentrañó el

¹⁵⁶⁴ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, pp. 1214 y 1218. (ficha redactada por Moreno Blanco).

¹⁵⁶⁵ Ejecutado por Francisco de Santos de Prado entre 1682 y 1683, el antiguo retablo mayor, actualmente situado próximo a la entrada de la iglesia, se estructura en tres calles, estando la calle central presidida por la imagen de Santa Marina. Vid. CUÉLLAR LÁZARO (2007), pp. 246-247.

¹⁵⁶⁶ El desarrollo de dicha intervención se asienta en el “Proyecto básico y de ejecución de remodelación del conjunto arquitectónico y restauración de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia”. El referido documento, custodiado en el Archivo Histórico Provincial de Segovia, fue redactado en enero de 1988 por los arquitectos don José Ramón Luengo Merino e Isabel Barranco Guijarro.

¹⁵⁶⁷ El citado “Proyecto básico y de ejecución de remodelación del conjunto arquitectónico y restauración de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia”, encargado por el ayuntamiento de Sacramenia debido al acusado deterioro que presentaba el edificio, contempló las siguientes actuaciones: la completa demolición del edificio anexo a la iglesia (al costado meridional) correspondiente a las “antiguas escuelas”, demolición del pórtico de acceso a la iglesia dado su pésimo estado (entrada de los pies) y su posterior reproducción formal, desmontaje del sistema de cubrición y entablado de la iglesia, eliminación de la estructura de madera del campanario en

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

extenso conjunto mural que se extiende por la bóveda de cuarto de esfera y por el hemiciclo absidales (**ils. 295-297**).

Fue en el marco de su hallazgo cuando estas pinturas murales, que durante siglos habían quedado ocultas y ahora carecían de estorbo alguno que lastrara su observación, quedaron sujetas a un detallado proceso de limpieza y de consolidación a fin de solventar los graves problemas de adherencia de la capa pictórica al soporte y de reintegrar las lagunas causadas por las acciones de piqueteado y por desprendimientos de la superficie pictórica¹⁵⁶⁸. Dicho proceso, que también erradicó los perjuicios propiciados por los anclajes del retablo mayor barroco, garantizó la integridad de un programa iconográfico caracterizado por su singular desarrollo en el hemiciclo absidal. Ciertamente, y frente a como fue concebido el hemiciclo absidal en otros templos románicos, este, de acuerdo a un modelo asentado en edificios del territorio aragonés, cantábrico y burgalés¹⁵⁶⁹, está recorrido por hasta cinco arcos de medio punto (apean en seis columnas asentadas sobre un banco corrido) que estimo condicionaron la disposición del programa pictórico. A este condicionante habría que añadir la primigenia presencia de un retablo mueble, del que todavía se discierne su huella (**il. 298**)¹⁵⁷⁰, que sería coetáneo de las pinturas murales y consistente con las mismas, y que exigiría la apertura de dos vanos en los dos arcos ciegos situados en los extremos del hemiciclo absidal. La citada articulación de la cabecera propició, al existir apenas superficie disponible en el hemiciclo absidal, la conversión de las enjutas de los dos arcos de medio punto ya referidos y abiertos en los extremos del semicilindro absidal en soporte pictórico.

estado de ruina, desmontaje del cuerpo y escalera de acceso al coro, desmontaje total de las carpinterías de las ventanas y puertas, desmontaje de las losas de piedra, así como el picado de revestimientos interiores.

¹⁵⁶⁸ “Proyecto de restauración de las pinturas murales y retablo de la iglesia parroquial de Sacramenia (Segovia)”, AHPSe, Caja A-1253. En el artículo bajo el título “La Junta invierte más de 68 millones en la restauración de iglesias en Segovia” (*El Norte de Castilla*, 12 de agosto de 1991) se menciona que “en la iglesia de Santa Marina de Sacramenia se invertirán 6.400.000 pesetas para restaurar las pinturas murales y el retablo...”.

¹⁵⁶⁹ La manera como el hemiciclo absidal fue concebido presenta semejanzas con el semicilindro absidal del templo de San Pedro del Castillo de Loarre y de la iglesia alta de San Juan de Peña en Huesca, de la iglesia de San Martín de Elines y de la colegiata de San Pedro de Cervatos en Cantabria, así como de los templos de Santa María de Siones, de la Asunción de Nuestra Señora de Manzanedo y de Crespos en Burgos. Un sistema de articulación semejante se ve, aunque formado por arcos de medio punto apeados en columnas pareadas, en las iglesias segovianas de San Millán y de la Santísima Trinidad. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ, (2007), vol. II, pp. 1468 y 1523 (fichas redactadas por parte de Rodríguez Montañés).

¹⁵⁷⁰ CUÉLLAR LÁZARO (2007), p. 245.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La superficie muraria que encierran los dos arcos de medio punto emplazados en los extremos septentrional y meridional del hemiciclo absidal, aquellos en los que, como ya he adelantado, se abrieron los dos vanos citados, fue ornamentada mediante sucesivas bandas verticales decoradas con motivos pictóricos abstractos (todavía es posible apreciar la cintas ondulantes (véase il. 297) también vistas en la línea de imposta que separa el semicilindro y el cuarto de esfera absidales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 245]) que fueron fraccionadas al ensancharse los dos vanos en época barroca¹⁵⁷¹. Este proceso, basado en la instalación del retablo mayor barroco y completado con la decoración del derrame de ambas ventanas mediante motivos pictóricos geométricos extemporáneos al programa pictórico objeto de estudio¹⁵⁷², alteró el formato primigenio de unas aperturas que fueran concebidas con el propósito de conferir iluminación al ábside.

El hecho de que el vano central quedara totalmente cegado por el retablo mayor situado de una forma contemporánea a la ejecución de las pinturas murales, estimo que propició la distinta ubicación del episodio de la *Anunciación*, normalmente situado en las cercanías del vano central de la capilla mayor como así se constata en la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 149], en el templo parroquial de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, ils. 248-249] y, aun sin ser una capilla mayor, en la capilla de la Magdalena del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 454]¹⁵⁷³. En efecto, el citado pasaje se emplaza en las enjutas del arco de medio punto sito en el extremo meridional del hemiciclo absidal de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia (**il. 299**), en relación con el vano que se abre en su interior. Esta disposición, concretada en la inclusión de la Virgen en la enjuta derecha y en la presencia del arcángel San Gabriel en la izquierda, estimo que tendría como fin integrar la luz que irradia a través de la ventana en el programa pictórico (la localización de la *Anunciación* por encima del vano abierto en el

¹⁵⁷¹ Además de la decoración pictórica representada en los paramentos internos de sendos arcos de medio punto, existen restos pictóricos en los fustes de las columnas sobre las que apoyan los mencionados arcos. En el Libro de cuentas de fábrica de Santa Marina de Sacramenia (1669-1702) custodiado en el Archivo Parroquial de la localidad, se datan, en 1699, 81 reales para abrir las ventanas que dan al altar mayor.

¹⁵⁷² CUÉLLAR LÁZARO (2007), p. 245.

¹⁵⁷³ Misma disposición también se observa, fuera del ámbito de estudio que comprende el presente trabajo de investigación, en la escena de la *Anunciación* de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora del término salmantino de Aldeaseca de la Frontera [cat. 14, il. 150].

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

sector meridional del semicilindro absidal estimo que se debió a razones de orientación, al conferir mayor iluminación adicional que la situada en el sector opuesto), instituyéndola, en virtud del simbólico reconocimiento de la misma, como una revelación de la divinidad que asistiría a la difusión de su mensaje por el arcángel San Gabriel. De las consideraciones antes advertidas pudiera justificarse, en efecto, el emplazamiento de un episodio en el que la Virgen, nimbada y ataviada con una túnica roja y un manto blanco estampado de extraña confección, se muestra con sus dos manos juntas en respuesta a la repentina irrupción del arcángel San Gabriel. Este detendría su concentrada y embelesada lectura de las Sagradas Escrituras (**il. 300**), de las que parece no hay pretensión alguna por evocarlas mediante la representación, como así ocurre en las el conjunto mural de Cuevas de Provanco, mediante un atril¹⁵⁷⁴. Amén de la Virgen, a cuya derecha se dispone el jarrón de azucenas que tendría como objeto simbolizar su pureza¹⁵⁷⁵, el arcángel San Gabriel (**il. 301**), nimbado, alado y vestido con un amplio manto rojo abundantemente decorado, procede, desde su posición en la enjuta izquierda del señalado arco, a difundir el mensaje divino, con el énfasis que le da el dedo índice de su mano derecha, recogido en la ondulante filacteria que sostiene con la mano izquierda. En esta filacteria todavía se intuyen los vestigios de una ilegible salutación angélica¹⁵⁷⁶. En respuesta a dicha salutación angélica, pudiera, acaso, entenderse, el ilegible mensaje que aparece en la filacteria representada junto a la Virgen María.

¹⁵⁷⁴ La forma como fue representada la Virgen María en la *Anunciación*, de frente al arcángel San Gabriel (así aparece también en el conjunto mural precedente del convento de San Pablo de Peñafiel [cat. 10, il. 109] y en las *Anunciaciones* de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes o de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 248]), difiere con respecto al sistema compositivo adoptado en las *Anunciaciones* de las iglesias de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 81] o de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 389], en las que la Virgen María vuelve su busto o cabeza hacia el arcángel.

¹⁵⁷⁵ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 191-192. Como en las pinturas murales objeto de estudio, el jarrón de azucenas también aparece en los murales de las iglesias de San Juan de Mojados, de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco o de Nuestra Señora de la Asunción de Aldeaseca de la Frontera en Salamanca. También aparece en las dos *Anunciaciones* que fueran representadas en las pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 448-454].

¹⁵⁷⁶ El modo como fue representado el arcángel San Gabriel en las pinturas murales objeto de estudio, con la mano derecha señalando hacia la Virgen María (así también aparece en las *Anunciaciones* recogidas en los conjuntos murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes o de Santa Marina de Sacramenia) difiere con respecto a la manera como fue plasmado en las pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, donde el arcángel San Gabriel señala hacia arriba.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

En opuesta situación al tema de la *Anunciación*, en las enjutas del arco de medio punto emplazado en el extremo septentrional del semicilindro absidal, se conservan dos escenas concernientes al siguiente pasaje de la hagiografía de *San Nicolás*: el instante en el que tres jóvenes o clérigos fueron descuartizados por un posadero y resucitados por el señalado *San Nicolás* (il. 302)¹⁵⁷⁷. En consonancia con un orden de lectura de izquierda a derecha y, aun no existiendo referencia textual alguna sobre un pasaje cuyos orígenes pudieran situarse en la equívoca interpretación del episodio en el que tres oficiales son injustamente condenados a muerte y salvados por el santo¹⁵⁷⁸, el autor narra en una primera escena (se emplaza en la enjuta izquierda) el instante en que el posadero procede a descuartizar a uno de los jóvenes o clérigos (il. 303)¹⁵⁷⁹. Este suceso, plasmado mediante la representación de una estropeada figura sosteniendo a una segunda (por uno de sus tobillos) a la que descuartiza sobre una ensangrentada tabla de cortar (el autor ubicó en un segundo plano un saladero con el objeto de depositar en él los restos humanos desmembrados), precede a un segundo (ubicado en la enjuta derecha) que alude al momento en el que *San Nicolás* resucita a los tres jóvenes o clérigos (il. 304). Semejante escena muestra a *San Nicolás*, nimbado y caracterizado con la vestimenta y los atributos que atestiguan su condición de obispo de Mira (amén del alba, la estola y la casulla, *San Nicolás* fue representado con la mitra y el báculo que sujeta con su mano izquierda), bendiciendo a los tres jóvenes o clérigos (la tonsura de sus cabezas estimo

¹⁵⁷⁷ RÉAU (1996-2000), t. 2. vol. 4, pp. 437-438. Estando *San Nicolás* de viaje por su diócesis, accedió a una posada con el fin de alimentarse. Allí, siendo consciente de que estaba comiendo carne procedente de unos niños, se levantó, bajó a la bodega y los resucitó.

¹⁵⁷⁸ Tres generales de Constantino (Nepociano, Urso y Apilión) fueron, a causa de la envidia que por ellos sentía el prefecto Eustaquio, injustamente condenados a muerte por un crimen que no habían cometido. La actuación de *San Nicolás*, quien se aparece en sueños al emperador para recriminarle la decisión, fue decisiva, pues los tres oficiales quedaron inmediatamente absueltos (VORÁGINE (2008), t. I, pp. 40-41). Como señala MÂLE (1919), p. 977, en Oriente se representaba a los tres soldados cautivos en una torre cortada por la mitad y por cuyo borde asomaban sus tres cabezas, circunstancia que propicio que en Occidente los tres soldados fueran confundidos con los niños y la torre por un barril o tina de sal. De esta particularidad, también se hace eco POZA YAGÜE (2011), pp. 85-86, autora que, asimismo, recalca que sus milagros más conocidos “comparten la característica común de estar presididos por el número tres”. Esta circunstancia, observable en los dos temas ya analizados y en un tercer pasaje en el que *San Nicolás* entregó tres bolsas con monedas de oro a otras tantas doncellas cuyo padre, acuciado por las deudas, las había empujado a la prostitución, erigió a dicho santo en defensor del tema trinitario. Vid. *idem*, p. 86.

¹⁵⁷⁹ “Sobre la columna número 1, encontramos una figura humana, (con la cabeza tristemente desaparecida) que mantiene en el aire a los restos de un hombre mutilado. La factura es muy simple pero tiene cierto misterio y una dificultad en cuanto a su análisis iconográfico”. Vid. “Proyecto de restauración de las pinturas murales y retablo de la iglesia parroquial de Sacramenia (Segovia)”, AHPSe, Caja A-1253.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

que les caracterizaría como clérigos)¹⁵⁸⁰ que, incorporados de un saladero semejante al de la escena anterior, muestran sus manos juntas en actitud orante¹⁵⁸¹.

El hecho de que apenas existiera superficie muraria susceptible de recibir decoración pictórica en el hemiciclo absidal estimo que fue el motivo principal del singular desarrollo del programa iconográfico en la bóveda de cascarón absidal. Semejante superficie muraria, usualmente reservada para albergar la representación de un monumental *Cristo en majestad* flanqueado por el pertinente *Tetramorfos*, se organiza en modo análogo a como lo hicieron las desaparecidas pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]. De igual modo que en estas, en las que la bóveda de cascarón absidal se articulaba en un tercio inferior conformado por un friso que albergaba una extensa *Santa Cena* y dos tercios superiores en los que se apreciaban los vestigios de una mandorla acaso destinada a acoger la gran efigie de *Cristo en majestad*, la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia la constituyen tanto una alargada franja horizontal que encierra diferentes escenas relativas a la vida de *Santa Margarita de Antioquía* o *Santa Marina*, apelativo por el cual será conocida *Santa Margarita* en la iglesia oriental¹⁵⁸², en su parte inferior, como los vestigios de un gran *Cristo en majestad* encerrado en una mandorla y flanqueado por el *Tetramorfos* en su parte superior (**il. 305**).

Del singular emplazamiento del ciclo hagiográfico de la santa en la bóveda de cascarón, se comprende la adecuación del mismo a un formato divergente al utilizado para estructurar el programa pictórico plasmado en los hemiciclos absidales de las iglesias. En efecto, frente a los murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17], de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 243] o de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431], donde el programa pictórico quedaba debidamente articulado mediante estructuras organizativas, el pintor de las pinturas murales

¹⁵⁸⁰ RÉAU (1996-2000), t. 2. vol. 4, p. 437.

¹⁵⁸¹ La escena aparece en el retablo realizado por Jaume Cabrera (ca. 1406-1412) para la capilla de la cofradía de San Nicolás de la iglesia de Santa María de Manresa (GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 95). El citado tema no se representa exclusivamente en España sino que también se aprecia, por ejemplo, en Francia, en concreto en las pinturas murales del siglo XV de la chapelle Sainte-Catherine et de Tous-les-Saints sita en Jouhet (Vienne). Vid. LANDRY-DELCROIX (2012), p. 143.

¹⁵⁸² CERDÁ SUBITRACHS (1995), p. 24

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

cuyo estudio me ocupa optó por una disposición de tipo corrido que, amén de adaptarse al citado marco arquitectónico, permitía compartir la bóveda de cuarto de esfera absidal con la efigie del *Cristo en majestad* y el *Tetramorfos*. La franja horizontal en la que se inscribe el referido ciclo hagiográfico (**il. 306**), comprendida entre un renglón superior que alberga una inscripción en escritura gótico mayúscula que fecha el conjunto mural y otro inferior que contiene una segunda inscripción ilegible¹⁵⁸³, permitiría a toda persona que ingresara en el edificio la rápida comprensión del ciclo hagiográfico al sucederse los diferentes pasajes que lo componen en un único registro que abarca la anchura de la bóveda. De esta forma, como si de una secuencia narrativa se tratara, el espectador asimilaría los hitos más significativos de la vida de una santa a la que todas las parturientas invocaban al aproximarse el momento del parto para que el niño surgiese de sus vientres con la misma facilidad que ella salió del vientre del dragón que la engulló¹⁵⁸⁴.

Fue, en efecto, *San Marina* una duplicación de *Santa Margarita de Antioquía*¹⁵⁸⁵, santa que, según la leyenda, fue instruida por una nodriza en el cristianismo. Su padre, enterado

¹⁵⁸³ Mientras que la inscripción superior sitúa el horizonte cronológico del programa pictórico (“...mill e cuatrocientos e trenta e seis annos...” (**il. 307**), la inferior presenta un contenido muy confuso debido a las dificultades que ofrece la lectura e interpretación de sus caracteres. Esta complejidad ha llevado a estimar su posible realización con fines meramente decorativos y no con propósitos comunicativos. Vid. RODRÍGUEZ SUÁREZ (2010), pp. 273-274

¹⁵⁸⁴ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, pp. 330. El hecho de que el ciclo narrativo de *Santa Marina* fuera plasmado al margen de estructuras organizativas semejantes a las vistas en los conjuntos murales señalados propició cambios en el desarrollo y en la disposición del programa pictórico. En efecto, los diferentes episodios concernientes al ciclo hagiográfico de dicha santa no se inscriben, como en las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de la cercana localidad de Fompedraza o en el conjunto mural de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, en encasamientos articulados en calles y cuerpos escoltando una calle central o principal presidida por una efigie de la santa. De haber sido así (no obstante, no es posible saber si el retablo mueble que de forma coetánea al conjunto mural fue instalado en la capilla mayor albergó semejante motivo iconográfico), la representación de *Santa Marina* estimo que se hubiera amoldado al tipo iconográfico habitual. De esta forma, la santa aparecería coronada, a resultas de una confusión con la princesa que salvara *San Jorge* según indica RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 332, y con el dragón que la engullera a sus pies. Así aparece plasmada en las pinturas murales del sepulcro de don Diego, arcediano de Ledesma (ca. 1330), en la catedral vieja de Salamanca (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 182, nota n.º 672) o en la tabla de la calle central del retablo realizado por Joan Mates para la capilla de Santa Margarita del cenobio de Santa María de Valdonzella (Barcelona) (GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 90, fig. 412). Asimismo, la santa también pudiera aparecer con la palma de martirio en su mano derecha.

¹⁵⁸⁵ Según CERDÁ SUBITRACHS (1995), p. 24 “el origen de la leyenda base de Santa Margarita fue una *Vida* en verso del siglo VII o VIII escrita en griego y atribuida a un tal Teótimo. En este original griego la santa recibirá el nombre de Marina y éste será el apelativo por el cual será conocida en toda la iglesia cristiano-oriental”. El autor continúa diciendo que *Santa Marina*, santa a la que está consagrada la señalada iglesia de Sacramenia, llegó por vía oriental al occidente cristiano, habiendo testimonios de deposiciones de

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

del citado episodio y enojado por este cambio de fe, la expulsó de su casa, dedicándose a partir de ese momento a cuidar ovejas de la que había sido su nodriza. Un día, paseando a caballo, el prefecto romano Olibrio, el gobernante de aquellas tierras, quedó seducido por la belleza de la joven mientras esta apacentaba el ganado. El prefecto, que mandó que trajeran a la joven ante su presencia¹⁵⁸⁶, pudo constatar que la muchacha declinaba su propuesta de matrimonio alegando que ya se había entregado a la religión cristiana y que no se postraría “nunca más que al Dios verdadero, ante el cual la tierra se estremece, los mares tiemblan de miedo y las criaturas se postran...”¹⁵⁸⁷. En respuesta al referido desafío, Olibrió mandó que la sometieran a cruentos tormentos, siendo posteriormente conducida a un calabozo, donde la muchacha exhortó al Creador que le enseñase al enemigo contra el que luchaba. En ese preciso instante apareció un terrible dragón que la engulló, pudiendo salir de sus entrañas al perforar el vientre del animal merced a un crucifijo o a la señal de la cruz. Tras este suceso, la santa, que se negó a ofrecer sacrificios a los dioses paganos, fue nuevamente torturada y, finalmente, decapitada por mandato del prefecto Olibrio.

De esta manera, con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha y, teniendo en consideración la sola representación de escenas concernientes al martirio y pasión de *Santa Margarita*, la primera escena reproducida aludiría no tanto al encuentro entre el prefecto y *Santa Margarita*, como así aparece en otros conjuntos pictóricos de semejante temática¹⁵⁸⁸, como al momento en el que Olibrio, montado a caballo y prendado de la singular belleza de la joven, encomienda que se la trajeran ante su presencia (**il. 308**). El mencionado episodio considero que se materializaría en una escena en la que el prefecto, montado, a juzgar por la suntuosa apariencia de los arreos de caballería, sobre el caballo ubicado a la izquierda de la

reliquias en la Península en los siglos IX y X: cita los ejemplos de San Miguel de la Escalada y San Román de Hornija (Valladolid).

¹⁵⁸⁶ “Cuando Margarita tenía quince años, estando un día en el campo con otras doncellas cuidando las ovejas de su nodriza, pasó casualmente por allí el prefecto Olibrio, quien, al ver a aquella jovencita tan hermosa, repentinamente se enamoró de ella (...) llamó a su criados y les dijo: “Fijaos en aquella pastorcita; traédmela; si es libre me casaré con ella, y si es esclava la tomaré como concubina”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 376; RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 4, p. 329.

¹⁵⁸⁷ VORÁGINE (2008), t. I, p. 377.

¹⁵⁸⁸ La referida escena aparece, por ejemplo, recogida en el retablo realizado por Joan Mates para la capilla de Santa Margarita del monasterio de Santa María de Valdonzella (Barcelona) o en el retablo proveniente de la iglesia de Santa Cruz de Fonollosa. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 90 y 101.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

escena, encomienda a uno de sus sirvientes, representado sobre un caballo a galope, salir en busca de *Santa Margarita*.

A continuación y, obviando los tormentos de los que fue víctima la santa tras declinar la propuesta que le hiciera el prefecto y negarse a abjurar de la religión cristiana¹⁵⁸⁹, el artista representó el momento en el que el *Dragón expelle a Santa Margarita (il. 309)*. El autor, en lugar de mostrar el instante en el que la santa, aislada en el calabozo, es engullida por Satán convertido en dragón¹⁵⁹⁰, recogió un episodio en el que resulta llamativa la forma como la santa es expelida del vientre del animal, pues no parece que fuera perforado por la cruz que apunta Réau o por la señal de la cruz que indican tanto Vorágine en la versión de la que se hace eco como los *Flores Sanctorum* sino por un utensilio difícilmente identificable¹⁵⁹¹.

¹⁵⁸⁹ “Yo no adoraré nunca más que al Dios verdadero, ante el cual la tierra se estremece, los mares tiemblan de miedo y las criaturas se postran con reverencial temor. Si no haces lo que te digo [adorar a su dioses], replicó el prefecto, haré que desgarran tu cuerpo. La doncella contestó: “Deseando estoy morir por Cristo en correspondencia a que también murió por mí”. Al oír esto Olibrio mandó que la ataran a un poste y la torturaran a diversos tormentos. Los verdugos, acatando la orden de su superior, primero la azotaron cruelmente con varas, y luego desgarraron sus carnes con garfios de hierro. Mientras le aplicaban este segundo suplicio brotaba la sangre de su cuerpo como fluye el agua de una fuente abundadísima”. Ante aquel atroz espectáculo y los comentarios de los que lo presenciaban, Margarita les respondió: “¡Callad, consejeros malvados! ¡Apartaos de aquí! ¡Marchaos lejos, si no queréis ver los que véis! Pero sabed que la destrucción de mi cuerpo asegura la salvación mi alma”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 377.

¹⁵⁹⁰ VORÁGINE (2008), t. I, p. 377 señala que “Olibrio por falta de valor para ver los torrentes de sangre que brotaban de las heridas de la mártir, mantenía su cara tapada con las puntas de su clámide y, al cabo de un rato mandó dejaran de atormentar a la víctima y que la llevaran de nuevo a la cárcel. En el preciso momento en que Margarita entró en la prisión, el local en que la encerraron quedó iluminado por una misteriosa claridad. Rogó entonces la santa al Señor que le permitiera ver física y sensiblemente al enemigo contra el cual luchaba, y, apenas hizo esta petición, surgió ante sus ojos la figura de un espantoso dragón que se lanzó sobre ella y trató de devorarla; pero Margarita al instante trazó la señal de la cruz y el monstruo desapareció”. El referido autor, por su parte, considera una invención que el dragón llegara a tragarla, un suceso, del que sin embargo, si se hacen eco otras versiones: “He aquí que, de pronto, desde una esquina de la cárcel salió un dragón horrible, adornado de varios colores. Sus cabellos y su barba eran dorados, sus dientes parecían de hierro, sus ojos brillaban como piedras preciosas y de sus narices salía fuego y humo. Cuando resoplaba, la lengua le llegaba hasta el cuello de la doncella, su mano empuñaba una serpiente que parecía una espada candente, despidiendo [el dragón] un olor fétido en toda la cárcel. Se dirigió al centro del calabozo, silbando fuertemente, y se iluminó la estancia debido al fuego que salía de la boca del dragón. Abrió sus fauces hasta lograr sujetar la cabeza de S. Margarita, estiró tanto su lengua que consiguió agarrarle el talón y jadeando la devoró hasta meterla en su panza”. Vid. MASSONS RABASSA (2004), p. 59.

¹⁵⁹¹ El modo como fue representada la escena contrasta con la descripción que hicieran RÉAU (1006-2000), t. 2, vol. 4, p. 329, así como con las versiones recogidas por parte de Vorágine y los *Flores Sanctorum*. Mientras VORÁGINE (2008), t. I, p. 377 se hace eco de aquella versión en la que “Margarita, al pasar por la garganta de la infernal bestia, se santiguó; mientras se santiguaba llegó hasta el estómago del dragón y, en cuanto llegó, el enorme monstruo reventó y ella salió incólume de las entrañas de aquel bicho descomunal”, los ya referidos *Flores Sanctorum* apuntan que: “Mas demie[n]tra que la tragava, acordóse ella allá do iva e santiguase, e fizo la señal de la cruz, e así quebró luego el dragón, e salió la virgen sin lisió e sin daño ninguno” (BAÑOS

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

Liberada del vientre del dragón, *Santa Margarita*, que siguió desoyendo las pretensiones de Olibrio, fue sometida a numerosas y violentas vejaciones (fue flagelada, suspendida por los pelos de un cadalso, quemada con antorchas, así como sumergida en una cuba de aceite hirviendo)¹⁵⁹² de las que este mural parece que solo se hace eco de su *Flagelación* (il. 310). Ello lo hace a través de una escena en la que *Santa Margarita de Antioquía*, nimbada y con su cuerpo parcialmente desnudo cubierto de heridas, acaso, motivadas por la aplicación de las teas encendidas, está siendo víctima del violento maltrato ejercido por dos verdugos con lo que parecen ser sendos flagelos. Considerando idónea semejante interpretación temática, resulta extraña la inscripción “PABLO” situada sobre la efigie de la santa.

A la citada escena de la *Flagelación*, representada mediante convenciones pictóricas que muestran a la santa en actitud impasible y ajena al dolor que está sufriendo en respuesta al desprecio existente hacia el cuerpo (no en vano, el cuerpo es concebido como la cárcel de un alma que se mantiene exento del mundo terrenal)¹⁵⁹³, le sigue en el mural otra en la que *Santa Margarita*, vestida con una túnica roja y nimbada, parece estar inmersa en una fuerte discusión con una figura que estimo habría que identificar con el prefecto Olibrio (il. 311). El mencionado enfrentamiento dialéctico, en el que estimo Olibrio recriminaría a la santa que contradiga sus disposiciones, se constata en el gesto de *Santa Margarita*, quien con su mano derecha apunta hacia lo que según parece es un libro, así como en la forma como fue plasmado el prefecto Olibrio, quien participaría del debate mediante la representación de su mano izquierda con ademán inquisitorial hacia la santa. Esta escena, que considero pudiera rememorar el episodio en el que *Santa Margarita rechaza las proposiciones de Olibrio* del

VALLEJO/URIA MAQUA (2000), p. 204). Fue la señal de la cruz el recurso usado por *Santa Margarita de Antioquía* para salir del vientre del dragón en la escena pertinente del retablo hecho por Joan Mates para la capilla de Santa Margarita en el cenobio de Santa María de Valdonzella (Barcelona) (GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), pp. 90. Semejante circunstancia contrasta, en efecto, con la escena que fuera plasmada en la obra pictórica cuyo estudio me ocupa, pues en ella el vientre del animal es perforado mediante un objeto que no logro identificar y que ha infligido una ensangrentada herida en forma de media luna.

¹⁵⁹² RÉAU (1006-2000), t. 2, vol. 4, p. 330. “Por orden de Olibrio, al día siguiente Margarita compareció ante él. Quiso este, delante de todo el pueblo, obligarla que ofreciese sacrificios a los dioses; pero, como la santa se negara a ello, mandó que la desnudaran completamente y que aplicaran a su cuerpo teas encendidas. (...). Después que los verdugos la achicharraron las carnes, la maniataron y la metieron en una tinaja llena de agua para aumentar el dolor de las quemaduras al ponerse estas en contacto con el líquido; más en aquel instante la tierra tembló, la tinaja se quebró y la santa salió ilesa de la nueva tortura”. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 378.

¹⁵⁹³ MOLINA I FIGUERAS (1996), p. 132-133.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

referido retablo de la capilla de Santa Margarita del cenobio de Santa María de Valdonzella (Barcelona)¹⁵⁹⁴, antecede en el programa pictórico objeto de estudio a la escena en la que el *Prefecto Olibrio encarga la inmediata decapitación de Santa Margarita (il. 312)*¹⁵⁹⁵. En la referida escena, el prefecto, escoltado por dos soldados que sujetan una lanza con su mano derecha y vestido con una indumentaria compuesta por holgadas mangas pérdidas, aparece sentado, en sintonía con la forma como solían ser representadas las grandes dignidades¹⁵⁹⁶. Desde su asiento, Olibrio, mediante el gesto que efectúa con su mano derecha, apunta hacia un tercer soldado que, distinguido con una espada, sería el encargado de decapitar a la santa temiendo “que los milagros se repitieran y se repitieran también las conversiones masivas [el milagro de la conversión de cinco mil hombres al cristianismo]”¹⁵⁹⁷.

Los dos tercios superiores de la bóveda de cuarto de esfera absidal de Santa Marina de Sacramenia quedaron reservados para la representación de una composición que tuvo como protagonista a *Cristo en majestad* (su efigie esta arruinada por una extensa laguna pictórica en la que apenas se distingue su nimbo dorado), una categoría que se traduciría en el magno tamaño que estimo tuvo su efigie a juzgar por la gran dimensión de la laguna pictórica que

¹⁵⁹⁴ GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 90.

¹⁵⁹⁵ A diferencia del retablo realizado por Joan Mates para la capilla de Santa Margarita del monasterio de Santa María de Valdonzella (Barcelona), el autor no presenta el instante de la *Decapitación de la santa (idem, p. 90)*. El pasaje elegido por el autor contrasta con el elegido en el ciclo hagiográfico de *Santa Lucía* de las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza, donde se muestra a la santa arrodillada y a punto de ser decapitada por el verdugo [cat. 5, il. 51].

¹⁵⁹⁶ Aunque la postura del prefecto Olibrio es análoga a la que, por ejemplo, presenta el rey Astiages tanto en las pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 41] como en el conjunto mural procedente de la iglesia parroquial de Villalba de Peregiles (LACARRA DUCAY (1996-1997), pp. 365 y 367), la manera como el prefecto Olibrio manifiesta su autoridad se reduce a su posición sedente, no habiendo ningún otro rasgo que acentúe dicha categoría. Me refiero a que Olibrio no solo no aparece con las piernas cruzadas, como así se aprecia en el mural de Villalba de Peregiles, sino que tampoco se muestra con una vara, atributo que lleva el gobernador Marciano en las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid [cat. 12, il. 130], o con una espada. Con dicho componente aparece, por ejemplo, el rey Astiages en las pinturas murales de Fompedraza [cat. 5, il. 41].

¹⁵⁹⁷ Con motivo de aquel milagro por el que *Santa Margarita* logró romper la tinaja de agua y salir indemne, VORÁGINE (2008), t. I, p. 378 relata que “se convirtieron cinco mil hombres, que pagaron su conversión con la pérdida de la vida temporal, pues el prefecto mandó que los mataran por haber abrazado la fe de Cristo” (...). “La santa, al oír la sentencia [de decapitación], pidió que la concedieran un poquito de tiempo; fuele concedido, y lo aprovechó para encomendar su alma a Dios, para orar por sus perseguidores y por cuantos en el futuro se acordasen de ella y la invocasen devotamente. (...). Acto seguido, la santa doncella se puso en pie, miró al verdugo y le dijo: “Hermano, desenvaina tu espada y mátame”. Así lo hizo el verdugo: desenvainó su espada y de un solo golpe cortóle el cuello a la santa”. Vid. *ibidem*.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

lo arruina y en la centrada posición que ocupaba en la bóveda de cuarto de esfera absidal (**il. 313**). Aunque los vestigios pictóricos conservados impiden concretar a qué modalidad iconográfica pertenecería la nimbada y sedente efigie de Cristo (aún se aprecia la mandorla que encerraba su efigie), la sola conservación del *Tetramorfos* en torno a su dañada figura y la no inclusión de un repertorio pictórico tradicionalmente asociado al tipo iconográfico de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de Pasión* (me refiero a los ángeles portando las *arma christi* o tocando las *tubae* llamando al juicio) sugerirían, a mi parecer, su originaria correspondencia a los patrones iconográficos predominantes en aquellas composiciones que buscaban encumbrar la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos. De ser correcta esta interpretación, cimentada en una variante iconográfica enraizada en el período románico y perpetuada a lo largo de los siglos XIII, XIV e incluso XV¹⁵⁹⁸, *Cristo en majestad* estaría bendiciendo con su mano derecha, al mismo tiempo que sosteniendo un orbe con su mano izquierda. Escoltando su colosal efigie, el autor ubicó a los símbolos de los cuatro evangelistas (el *Tetramorfos*), de los cuales tan solo se han conservado los dos seres vivientes que fueran en origen representados a la izquierda de Jesús (a la derecha del espectador). La identificación de ambos vivientes, plasmados con nimbos y alas, con el toro de *San Lucas* (**il. 314**), abajo, a la derecha y, acaso, con el águila de *San Juan*, arriba, a la derecha (**il. 315**), permitiría insinuar la primigenia disposición del *Tetramorfos* con arreglo a la tradicional ordenación que diera cuenta Louis Réau: arriba, a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*¹⁵⁹⁹.

Con todo, el extraordinario desarrollo y amplio contenido iconográfico de estas pinturas murales no han conducido a la publicación de numerosas referencias bibliográficas sobre el

¹⁵⁹⁸ El tipo iconográfico señalado prevalece en composiciones del siglo XIII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Vicente de Almazán (Soria), de ca. 1270-1280, o del siglo XIV, como en la obra pictórica de la bóveda de cuarto de esfera absidal de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila), de ca. 1384, en el conjunto mural de la iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), de fines del siglo XIV, o en las pinturas murales de la iglesia de San Cipriano de Zamora. (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 20, 45, 99 y 343). Ya en el siglo XV, las ya referidas pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 23] o las conservadas en San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila). Vid. MIGUEL CABEZA (2009), pp. 681-682.

¹⁵⁹⁹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mismo¹⁶⁰⁰, un exiguo repertorio bibliográfico del que forma parte la breve recopilación del “Proyecto básico y de ejecución de remodelación del conjunto arquitectónico y restauración de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia (Segovia)”¹⁶⁰¹. Dicho documento contiene el “Informe técnico de restauración y conservación de la obra pictórica”, siendo esta fechada “entre el siglo XV y XVI”¹⁶⁰². El marco temporal contemplado en dicho informe no solo no goza del rigor deseado, pues fue ejecutado con anterioridad al proceso de restauración del mural, sino que tampoco coincide con el horizonte que deviene de la acotación cronológica recogida en la inscripción dispuesta en la cenefa superior ni con las consideraciones que se deducen de los elementos arqueológicos, en particular, de las vestimentas de algunos de los personajes que conforman el ciclo hagiográfico de *Santa Margarita*. De los vestigios de la inscripción preservados pudiera considerarse su pertenencia a la modalidad epigráfica de la letra gótica mayúscula¹⁶⁰³, escritura de dilatada fortuna que ofrece a todo el que contemple la obra oportuna información sobre su marco temporal (“...MILL E CUATROCIENTOS E TRENTA E SEIS ANNOS...”). Fue, en efecto, en los años los 30 del siglo XV, cuando las mangas perdidas aquí representadas tuvieron una extraordinaria fortuna¹⁶⁰⁴ (son llamativas las que caracterizan a la vestimenta de Olibrio en la última escena), en concordancia con el particular estilo de contrastes y de siluetas recortadas y ampulosas que caracterizó al estilo internacional.

A la citada propuesta estilística, aunque a una vertiente marginal de la misma a tenor de los caracteres estilísticos consignados, estimo que pertenece el conjunto mural cuyo estudio me ocupa. En efecto, el conjunto mural conservado en la cabecera de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia evidencia un cierto poso retardatario visible en la restringida paleta cromática utilizada para componer los atuendos de las figuras, en los que predominan los

¹⁶⁰⁰ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, pp. 1221-1223 (ficha redactada por Moreno Blanco); CUÉLLAR LÁZARO (2007), pp. 244-245.

¹⁶⁰¹ VV.AA. (1991), pp. 19-30.

¹⁶⁰² *Idem*, p. 29.

¹⁶⁰³ La letra gótica mayúscula comenzó a desarrollarse a finales del siglo XII, imponiéndose a principios del siglo XIII. En Castilla permaneció vigente hasta finales del siglo XIV e, incluso, con carácter retardatario, en el siglo XV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 64.

¹⁶⁰⁴ SIGÜENZA PELARDA (2000), p. 164.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

tonos rojos, grises o blancos, en la cierta rigidez corpórea y gestual de las efigies, en las que además se aprecian movimientos poco verosímiles, o incluso en el recurrente uso de fondos neutros (quedan tapizados mediante “una especie de lirio o flor de lis” que parece se repite de forma asidua)¹⁶⁰⁵ y, por ende, en la ausencia de referencias espaciales que contribuyan a ambientar las escenas. Los rasgos ya señalados se contraponen, sin embargo, a otros más modernos como: la pretensión por evocar una cierta sensación de profundidad mediante el recurso de superponer los pies de algunos personajes, así como las garras del dragón y las pezuñas del toro de *San Lucas* sobre los renglones que comprenden la franja horizontal en la que se narra la vida de *Santa Margarita*. La retrógrada concepción evocada tanto por la variante epigráfica usada como por las propuestas estilísticas consignadas impiden retrasar la ejecución del conjunto pictórico hasta fines del siglo XV, una fecha demasiado avanzada para una obra pictórica realizada en la década de los años 30 del siglo XV, en la órbita de presupuestos estilísticos internacionales que apenas tuvieron resonancia alguna.

¹⁶⁰⁵ “Proyecto de restauración de las pinturas murales y retablo de la iglesia parroquial de Sacramenia (Segovia)”, AHPSe, Caja A-1253. Como ya dijera GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 17, el excesivo abigarramiento de los fondos es un rasgo propio de los murales elaborados en las primeras décadas del siglo XV.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

30.- SEGOVIA. Pinturas murales de la iglesia de
la Vera Cruz.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Segovia se sitúa en la parte meridional de la comunidad autónoma de Castilla y León, a unos 120 kilómetros de Valladolid, la capital institucional y administrativa.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 316-328).

- **Localización:** Existen pinturas murales en varios puntos. Un conjunto fue encontrado en la capilla del *Lignum crucis*. Constaba de dos murales superpuestos que fueron arrancados y separados y que se encuentran a día de hoy en el muro derecho de la capilla absidal de la Epístola (composición más antigua) y en el paramento izquierdo de la capilla absidal del Evangelio (composición más moderna). El otro conjunto se ubica en los muros laterales de la capilla mayor y se conserva in situ.

- **Temas:** Amén de las dos *Santas Cenas* procedentes de la capilla del *Lignum crucis*, a las que habría que añadir la figura de un donante, en la capilla mayor hay dos figuras sagradas.

- **Fecha de descubrimiento:** A finales de la década de los 40 de la pasada centuria.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A continuación de su hallazgo, los conjuntos murales encontrados en la capilla del *Lignum crucis* fueron restaurados y arrancados.

- **Técnica:** No he encontrado reseña alguna que lo precise.

- **Estilo:** Mientras que la *Santa Cena* situada en el ábside de la Epístola pertenecería a la órbita del estilo gótico internacional, la ubicada en el ábside del costado del Evangelio y los demás motivos habría que adscribirlos a propuestas pictóricas hispanoflamencas.

- **Cronología:** Mientras que la *Santa Cena* más antigua debió de ejecutarse hacia la primera mitad del siglo XV, la más moderna y el resto de componentes serían de fines de siglo.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** A las lagunas pictóricas que arruinan en parte la *Santa Cena* sita en el ábside del Evangelio, habría que añadir el fragmentario estado que presentan la *Última Cena* y el donante del ábside de la Epístola. Por su parte, los restos pictóricos de la capilla mayor presentan huellas de piqueteado.

- **Bibliografía:** CABELLO Y DODERO (1951), p. 431; LOZOYA (1951), pp. 274-275; SANTAMARIA (1991), s.p; LOJENDIO/RODRÍGUEZ (1992), pp. 272-273; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN (1994), pp. 22-23; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), t. III, p. 1552 (texto redactado por Hernando Garrido y Heidrun Wessel); LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), pp. 63-69.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Sobre la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, edificio ubicado al pie del Alcázar, en el camino que comunica la capital con la cercana población de Zamarramala, se ha escrito un amplio corpus bibliográfico, un prolijo panorama textual del que forma parte la reseña que sobre dicho templo hiciera el cronista Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia*. En ella, el autor, primer escritor que se ocupó del edificio, estima que la iglesia de la Vera Cruz fue erigida, dadas la analogías estructurales que presenta con el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén, por la orden del Temple y consagrada, de acuerdo a la equívoca lectura que de la lápida de consagración dispuesta en el interior hiciera el autor, el “año mil y doscientos y cuatro en trece de abril” (la fecha más correcta sería el día 13 de abril del año 1208)¹⁶⁰⁶. La hipotética fundación del edificio por parte de los templarios, aceptada por historiadores y eruditos tan destacados como Bosarte, Madoz, Amador de los Ríos, Quadrado o Lampérez, no fue, sin embargo, admitida por Cabello Lapiedra, a pesar de que el 13 de mayo del 1224 el pontífice Honorio III enviara un fragmento de la Santa Cruz junto a un documento que demostraba su autenticidad y donación a los templarios y al citado templo del Sepulcro del Santísimo Cristo *que está al septentrión de de Segovia*¹⁶⁰⁷. Con todo, Cabello Lapiedra, que fuera caballero y secretario de la orden del Santo Sepulcro, atribuyó, en el artículo titulado “La Vera Cruz de Segovia nunca fue de los templarios” redactado en la temprana fecha de 1919, la fundación de la iglesia, en principio llamada del Santo Sepulcro según lo indicado en la ya referida lápida de consagración, a los caballeros del Santo Sepulcro¹⁶⁰⁸.

La referida donación pontificia propició el cambio de denominación de un edificio que pasó a engrosar, según señala Madoz¹⁶⁰⁹, el patrimonio sanjuanista tras la supresión de la orden del Temple. La fábrica templaria, que fuera construida en el siglo XIII con arreglo a

¹⁶⁰⁶ COLMENARES (1846-1847), t. I, cap. XIX, pp. 292 asigna la construcción de la iglesia de la Vera Cruz a los templarios señalando que estos “fundaron en España muchos templos y conventos, y en nuestra ciudad uno, con título de la Vera Cruz, por una preciosa reliquia que en él colocaron de la verdadera Cruz en que murió Jesucristo”. La correcta lectura de la inscripción sería: “HEC: SACRA: FVNDANTES: CELESTI SEDE LOCENTVR: ATQVE: SVBERRANTES: IN: EADEM: CONSOCIANTUR: DEDICATIO ECCLIE: BEATI: SEPULCRI: IDVUS APROLIS: ERA: M: CC: XL: VI” (esto es, el día 13 de abril de 1208 dada la correspondencia de dicha fecha con la era de 1246). Vid. CASTÁN LANASPA (1983), p. 43.

¹⁶⁰⁷ CABELLO Y DODERO (1951), pp. 434-435.

¹⁶⁰⁸ CABELLO LAPIEDRA (1919), pp. 165-169.

¹⁶⁰⁹ El propio MADOZ (1983-1984), t. 6, p. 212 indica que enseguida esta orden se dio a la Encomienda de San Juan y se asignó como parroquia a la feligresía de Zamarramala.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

convenciones estructurales románicas conjugadas con la influencia oriental observable en el tipo de planta y en el sistema de cubierta usados¹⁶¹⁰, presenta, al exterior, planta poligonal de doce lados, aunque no todos perceptibles dada la presencia de diferentes componentes arquitectónicos que ocultan varios de ellos por la parte oriental: la cabecera del edificio, conformada por tres ábsides de planta semicircular precedidos por el pertinente tramo recto presbiterial, al costado meridional de la cabecera la capilla del *Lignum crucis*, coetánea de la fábrica original del templo, sobre la que se erige la torre y, al lateral septentrional de la cabecera, la sacristía¹⁶¹¹. Al interior, y lejos de trasdosarse la citada planta poligonal, forma un recinto circular en cuyo centro, a manera de edículo, se ubica un gran cuerpo poligonal dodecagonal y de dos alturas en torno al cual se desarrolla la nave siguiendo la tipología de iglesia-rotonda.

La construcción de la torre campanario y de la sacristía en época moderna trastocaron, en efecto, la primigenia volumetría románica de un templo que permaneció abierto al culto hasta la aprobación de las leyes desamortizadoras en el 1835¹⁶¹². Estas, que supusieron la tenencia e incautación, para su venta en subasta pública, de los bienes patrimoniales de las comunidades religiosas, propiciaron la conversión del templo, como se hizo eco la tradición popular segoviana de por aquel entonces, “en refugio de pobres y arrieros que no tuvieron reparo en establecer en ella chimeneas para sus fuegos y establos para sus animales”¹⁶¹³. En 1844, momento de la formación y constitución de la Comisión Provincial de Monumentos de Segovia, la iglesia de Vera Cruz quedó bajo protección de la referida institución, pero,

¹⁶¹⁰ CASTÁN LANASPA (1983), p. 44.

¹⁶¹¹ *Ibidem.*; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, p. 1542-1544 (texto redactado por Hernando Garrido y Heidrun Wessel).

¹⁶¹² Como bien indica Gabriel M. Vergara, quien fuera anotador de la obra de Colmenares, la citada iglesia de la Vera Cruz, funcionó, adscrita a la encomienda sanjuanista de Miraflores, como parroquia del arrabal de Zamarramala hasta fines del siglo XVII. En este instante, y por virtud de la licencia obtenida por parte de la Sacra Asamblea de San Juan de Jerusalén el 24 de octubre del año 1692, la iglesia fue desafectada del culto parroquial, trasladándose este a la recién construida iglesia de la Magdalena de Zamarramala. A la vez, los sanjuanistas autorizaron el traslado al nuevo edificio de los ornamentos, alhajas y campanas de la Vera Cruz, así como el *lignum crucis* y el Santísimo Cristo del Sepulcro, quedándose la citada Vera Cruz como ermita, al tiempo que los vecinos de la cercana localidad de Zamarramala se comprometían a construir una casa para el santero encargado de un edificio que siguió perteneciendo a la orden sanjuanista. Vid. *idem*, pp. 1540-1542.

¹⁶¹³ SANTAMARÍA (1991), s.p. considera que la situación descrita por parte de la tradición segoviana es poco creíble dado que José María Avrial, que denunció los abusos y tropelías en el patrimonio segoviano, como los cometidos por esos años en el monasterio de El Parral, nada dice al respecto.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

como recoge Merino de Cáceres, “careciendo de recursos económicos, es el Ayuntamiento de Segovia el que acude a las más perentorias necesidades por razón de las muchas goteras que se producían todos los años”¹⁶¹⁴. El hecho de que la iglesia de la Vera Cruz careciera de uso alguno y fuera poco a poco deteriorándose determinó, como también la imposibilidad de recibir subvención estatal alguna debido a que aún no era monumento nacional¹⁶¹⁵, que la Comisión Provincial de Monumentos y otros muchos segovianos hicieran lo posible para conseguir que el edificio “volviera a estar abierto al culto y para que fuera puesto bajo la protección del Estado”¹⁶¹⁶. En este contexto y, merced al informe que el cronista Carlos de Lecea redactara en el año 1902 reclamando mayor atención para la iglesia y a la labor del obispo de la diócesis Remigio Gandásegui, la iglesia de la Vera Cruz, gracias también al informe que presentara el conde de Cedillo por parte de la Real Academia de Historia¹⁶¹⁷, fue por fin declarada monumento nacional mediante decreto dado el 4 de julio de 1919¹⁶¹⁸.

Aunque declarada monumento nacional, la iglesia de la Vera Cruz no quedó sujeta, con las consecuencias que ello tuvo para la fábrica de un edificio que padeció un progresivo deterioro¹⁶¹⁹, a un minucioso proceso de restauración hasta fines de la década de los 40 de la pasada centuria, en coincidencia con el nombramiento del segoviano Juan de Contreras y López de Ayala, el marqués de Lozoya, como Director General de Bellas Artes. La referida actuación, que fuera dirigida por el arquitecto Cabello y Dodero con cargo al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, contempló la urgente consolidación de bóvedas y cubiertas, la instalación del solado, la reparación del campanario, en el que se proyectó la adición de una nueva escalera, así como la actuación en los paramentos interiores, “pues presentan varias capas de enlucido, que es preciso limpiar con sumo cuidado, pues en ellos aparecen pintadas, en unos las cruces de los caballeros de San Juan y en la capa inferior las

¹⁶¹⁴ MERINO DE CÁCERES (1998), p. 17.

¹⁶¹⁵ SANTAMARÍA (1991), s.p.

¹⁶¹⁶ *Ibidem*

¹⁶¹⁷ CEDILLO (1919), pp. 297-305.

¹⁶¹⁸ SANTAMARÍA (1991), s.p.

¹⁶¹⁹ El propio Santamaría advierte “que su deterioro llegó a ser grave, perdiéndose la casi totalidad de los restos que quedaban de una posible torre exenta, agrietándose y aun separándose del muro las bóvedas de la nave central, desplomándose la parte superior de la fachada occidental...”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

de los templarios”¹⁶²⁰. Al margen de las citadas cruces, habría que añadir el hallazgo de un extenso repertorio pictórico del que diera cuenta por primera vez Cabello y Dodero en el artículo que publicara en 1951 con ocasión de la actuación acometida¹⁶²¹. En su artículo, titulado *La iglesia de la Vera Cruz*, el arquitecto segoviano Cabello y Dodero menciona la existencia de “una gran composición mural, en el lienzo del deambulatorio correspondiente a la capilla de la torre (conocida como la capilla del *Lignum crucis*)”¹⁶²², los vestigios de dos pequeñas figuras, a la izquierda y a la derecha de la capilla mayor, que el referido autor llegara a identificar “con los bustos de dos evangelistas”, así como “dos pinturas murales superpuestas con el mismo tema, la *Santa Cena*”, y la efigie de un donante (estimó que se trataba de la representación de la figura de un templario) aparecidas tras la gruesa capa de revoco que camuflaba los paramentos de la capilla del *Lignum crucis*, estancia en la que no se precisa la exacta localización de estos murales¹⁶²³.

Siendo algo más preciso que Cabello y Dodero, Santamaría recalca en su libro sobre la iglesia de la Vera Cruz que las pinturas murales encontradas en la capilla del *Lignum crucis* fueron restauradas *in situ* por el que fuera restaurador del Museo del Prado, César Prieto,

¹⁶²⁰ Así se expresa el arquitecto Cabello y Dodero en la memoria que redactara en 1946 sobre las “Obras de consolidación de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia” que a día de hoy puede consultarse en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA), Caja 26/383. El hecho de que el ya señalado COLMENARES (1846-1847), t. I, cap. XIX, pp. 292-293, que ya hizo alusión a unas cruces presumiblemente templarias, no consignara más que la presencia de cruces rojas de doble travesaño pintadas en los paramentos internos e identificadas, con el fin de demostrar los orígenes templarios del edificio, con la insignia de la citada orden, hicieron pensar a LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), p. 63, y a pesar de que el erudito José Amador de los Ríos denunciara que el último cura que tuvo a cargo la iglesia ocultó sus muros y columnas con una capa de yeso “para hermosearla” (AMADOR DE LOS RÍOS (1958), p. 24), que los paramentos internos del templo fueron encalados en el siglo XVIII.

¹⁶²¹ CABELLO Y DODERO (1951), p. 431.

¹⁶²² De la citada composición (se reconoce un rostro humano, así como las piernas de varias figuras), ajena al presente trabajo de investigación debido a que no se ajusta al horizonte cronológico que me ocupa, existen múltiples interpretaciones acerca del tema representado dado su mal estado de conservación: mientras el ya referido SANTAMARÍA (1991), s.p. apunta la posibilidad de que se tratase de un desfile procesional, los autores LOJENDIO/RODRÍGUEZ (1992), pp. 272-273 piensan que pudiera ser algún castigo propinado a un templario. Asimismo, SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN (1994), p. 22 estima que pudo representar la comitiva que “trasladó triunfalmente la cruz de Cristo al Monte Calvario en tiempos del emperador Heraclio”, a la vez que Hernando Garrido, en la ficha correspondiente a la Vera Cruz incluida en la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, aboga porque pudiera haber sido la efigie de *Jesucristo atado a la columna* (GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, p. 1552). Con todo, la interpretación más reciente fue la dada por parte de la autora LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), p. 65, para quien dicha escena pudo referir a la llegada de la reliquia del *Lignum crucis* a la iglesia de la Vera Cruz.

¹⁶²³ CABELLO Y DODERO (1951), p. 431.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

para, a continuación, ser trasladadas a lienzo y colocadas, tal y como siguen hoy en día, en los paramentos de los ábsides colaterales de la iglesia¹⁶²⁴. De esta manera, en el paramento derecho del ábside del costado de la Epístola, se dispuso el mural de la *Última Cena* que fuera encontrado en la capa inferior, una obra pictórica de la que solamente se conserva su mitad izquierda dada la total destrucción del resto en circunstancias que ignoro y en las que, acaso, pudo tener que ver, aunque no existe constancia de ello en las reseñas textuales que sobre las citadas pinturas murales se escribieran, el arranque del mural del paramento y su posterior transporte al lienzo¹⁶²⁵. Sea como fuere, la mutilación de la que fue víctima esta composición pictórica, repintada en el marco de la citada restauración, condiciona la lectura e interpretación de un pasaje (la escena transcurre bajo una especie de cobertizo compuesto por soportes de madera que, a su vez, sostienen un entramado de vigas que constituyen el tejado) (**il. 316**) que, si bien, como sucede en otros murales de cronología medieval, estaría precedida por el abatido tablero de una larga mesa vestido con un mantel ornado mediante cuadrículas y servido con una rosca de pan, cubiertos y un cáliz, presentaría a la figura de Cristo, ahora emplazada en el extremo derecho del fragmento pictórico conservado, en el centro de la composición. La citada efigie, caracterizada con el pertinente nimbo crucífero y vestida con un amplio manto azul (**il. 317**), estaría, en efecto, acompañada por un colegio apostólico que a día de hoy se reduce a los cinco apóstoles sitos a su derecha, a la izquierda del espectador, y por la figura de *San Juan Evangelista*, que aún se aprecia a su izquierda, a la derecha del espectador. Además del discípulo amado, que fuera plasmado con arreglo al tipo iconográfico habitual, es decir, recostado sobre el regazo de Jesucristo¹⁶²⁶, la efigie sita

¹⁶²⁴ SANTAMARÍA (1991), s.p.

¹⁶²⁵ De sobra conocido es lo arriesgado que supone el arranque y el traslado a lienzo de dos fragmentos de película pictórica superpuestos, una circunstancia que también se dio en las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7] y que desembocó en la desintegración de la superficie pictórica inferior, la que representa al arcángel *San Miguel*, en múltiples fragmentos que tuvieron que ser reintegrados. Con todo, la anchura del conjunto mural más moderno es superior a la del mural más antiguo, lo que considero invitaría a suponer la pérdida de parte de este último.

¹⁶²⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429. Con la misma disposición que en las pinturas murales objeto de estudio ya aparece en murales del siglo XIV, como en las pinturas murales del cenobio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real de Segovia o del ángulo SO de la nave de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 268 y 355. nota n.º 1293) y, en particular, en programas pictóricos del siglo XV. Entre ellos, cabría mencionar los conjuntos murales de las iglesias de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 260], de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27 il. 285], de San Andrés

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

inmediatamente a la derecha de Cristo, a la izquierda del espectador, bien pudiera ser, a mi parecer, y a juzgar por los rasgos faciales con que fuera caracterizado, el apóstol *San Pedro* (il. 318). Este, que dirige su mirada a Cristo, al tiempo que levanta su mano derecha en un intento por interactuar con él, parece alcanzar con su mano derecha un cáliz. De los otros cuatro apóstoles, los dos sitos en el extremo izquierdo de la referida escena están totalmente desdibujados, siendo sus rasgos faciales y fisonómicos irreconocibles, y los dos restantes carecen de atributos específicos y de inscripciones, como sí aparecen en la *Santa Cena* que se la superpuso, que ayuden a efectuar su adecuada identificación.

La segunda *Santa Cena*, que apareciera, en efecto, superpuesta a la anterior en virtud de una supuesta actualización iconográfica de la que estimo no sería una excepción¹⁶²⁷ y fuera también trasladada a lienzo con el objeto de garantizar su integridad, se ubica actualmente en el muro de la izquierda del ábside del lado del Evangelio, sobre la entrada que permite el acceso a la sacristía (il. 319). Del citado conjunto mural, cuya parte inferior izquierda esta en parte arruinada a resultas de una extensa laguna pictórica (existe una segunda, de menor extensión, en la esquina superior derecha de la composición), pudiera señalarse la originaria concepción de la *Última Cena* con arreglo a un tipo iconográfico divergente con respecto al visto en otros murales de igual temática contenidos en el presente trabajo de investigación. En efecto, Jesucristo y los apóstoles, lejos de estar sentados tras el alargado tablero de una mesa, se sientan en torno a un abatido y circular tablero sobre el que se localizan enseres de diferente naturaleza, como vasos, cubiertos y platos, así como diferentes panes y una fuente que parece alojar un casi arruinado pez¹⁶²⁸. La mencionada disposición, que recuerda al tipo iconográfico usualmente adoptado durante el siglo XV en el territorio aragonés, como así se

de Fuentearmegil [cat. 36, il. 395], así como en el conjunto mural representado en la desaparecida iglesia de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426].

¹⁶²⁷ Esta actualización iconográfica también se observa en las pinturas murales de la ermita de la Magdalena de Cuéllar, lugar en el que en todavía se aprecia la superposición de dos *martirios de San Sebastián* y de otros tantos *San Cristóbal* [cat. 20], así como de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla, donde la primigenia representación de una *Crucifixión* quedó cubierta tras una más moderna [cat. 38].

¹⁶²⁸ En analogía con otros conjuntos murales de la *Santa Cena*, como los estudiados en el presente trabajo de investigación (las pinturas murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 153], de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 283] y de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]), el ágape debía de estar constituido por vino (contenido en vasos y jarras) y panes con el propósito de hacer presente ambas especies eucarísticas. Todo ello se acompañaría de la pieza de pescado que roba *Judas Iscariote*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

observa en la *Santa Cena* dispuesta en el banco del retablo que hiciera Gonçal Peris para la iglesia de Santa María la Mayor de Rubielos de Mora (Turiel) o, en particular, en la *Santa Cena* conservada en el Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón) y ejecutada en 1454 por Joan Reixach (il. 320), autor que parece alcanzó un gran prestigio en el panorama pictórico valenciano durante la segunda mitad del siglo XV¹⁶²⁹, supone una innovación compositiva al permitir que el espectador, a pesar de que algunos de los discípulos de Jesucristo le den la espalda, participe de forma más cercana de uno de los episodios capitales del ciclo de la Pasión de Cristo, pues en él concurrían el anuncio de la traición de Judas y la institución de la Eucaristía¹⁶³⁰.

Así las cosas, los discípulos, sentados en torno a la mesa, se organizan en dos grupos respecto a la figura de Jesucristo, que se representa en el extremo superior del tablero. Este, nimbado y ataviado con una ampulosa túnica vinosa y un manto azul, bendice con su mano derecha a los presentes, a la vez que con su mano izquierda, como también acontece en los conjuntos murales estudiados de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 154] o de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 284], hace ostensión de la Sagrada Forma, gesto con el que, en efecto, procede a la institución de la Eucaristía (il. 321)¹⁶³¹. A su izquierda, a la derecha del espectador, el artista ubicó, como

¹⁶²⁹ EXPOSICIÓN (2007), p. 80 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas”). Con todo, la representación de la *Santa Cena* en torno a una mesa de formato circular también se constata en el banco del monumental retablo mayor de la iglesia de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de Anento (Zaragoza) (LACARRA DUCAY (2004), p. 114). El tipo iconográfico referido, asiduamente desarrollado en el territorio de la corona de Aragón debido a la estrecha relación que mantuvo el citado ámbito con Italia (en el *políptico de la pasión* realizado por Antonio Vivarini en torno a 1430 para el convento de Corpus Domini en Venecia se observa el mismo tipo), también se aprecia, aun siendo menos frecuente, en el territorio castellanoleonés, siendo uno de los ejemplos más importantes la *Santa Cena* representada en el retablo de la catedral vieja de Salamanca (PANERA CUEVAS (2000), pp. 236-238). Además de en esta obra pictórica, cuya adopción pudiera justificarse por la intervención de artistas de origen italiano en su realización, cabría añadir otros dos ejemplos: en primer lugar, la *Santa Cena* del retablo de la iglesia de Santa María de Frómista atribuido al maestro epónimo (SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 572-574) y, en segundo lugar, la *Última Cena* del antiguo retablo mayor de la catedral de Zamora. En esta obra, a día de hoy ubicada en la iglesia parroquial de Arcenillas (Zamora), lugar al que fueron vendidas la mayor parte de las pinturas con el fin de costear el nuevo retablo mayor de Joaquín Benito de Churriguera, se registra la participación tanto de Fernando Gallego como de Francisco Gallego. Vid. SILVA MAROTO (2007b), pp. 27-29.

¹⁶³⁰ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429.

¹⁶³¹ Frente a lo visto en las *Últimas Cenas* de Frómista y de Arcenillas, donde el ágape también se desarrolla en torno a una mesa de formato circular, Jesucristo efectúa con su mano izquierda el gesto de ostensión de la

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

en la *Última Cena* antes descrita, a un *San Juan Evangelista* identificado con la inscripción “IVA[N]” y tumbado, en sintonía con la variante iconográfica habitual, sobre el regazo de Cristo. Inmediatamente, a la izquierda del referido discípulo amado se ubicaría, a juzgar por sus rasgos faciales y fisonómicos, *San Pablo*, seguido de otros cuatro apóstoles que habría que identificar, gracias a las inscripciones nominales aún conservadas, bien con *Santiago el Mayor* o bien con *Santiago el Menor* (“...TIA...”), con el apóstol *San Bartolomé* (“san bartolo[me]”), con *San Judas Tadeo* (“santo tadeo”) (**il. 322**) y, de nuevo, con *Santiago el Mayor* o *Santiago el Menor* (“santiago”) (**il. 323**). Al la derecha de Cristo, a la izquierda del espectador, el artista ubicó a las seis figuras apostólicas restantes, pudiendo identificarse, inmediatamente a la derecha de Jesucristo y, gracias a su barba y a calvicie, al apóstol *San Pedro*, seguido, a tenor de los vestigios de la inscripción conservada en su nimbo, de *Santo Tomás* (“[sant]o tom[as]”), de tres discípulos que no logro discernir (**il. 324**) y, por último, en el extremo inferior del tablero de la mesa, de *Judas Iscariote* (**il. 325**). Este, que fuera representado, frente a como lo fue en otros conjuntos pictóricos, sin nimbo¹⁶³², aparece, de la misma forma que en las pinturas murales del desaparecido templo de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426], parcialmente incorporado de su silla con el fin de alcanzar, con su brazo derecho, el pescado ubicado en la fuente dispuesta por delante de Jesús. La referida intención de hurtar una pieza de pescado, reiteradamente empleada en la piedad medieval para identificar a la figura de *Judas* y simbolizar su traición a Cristo¹⁶³³, se

Sagrada Forma (dicha posición, en palabras de SILVA MAROTO (1990), t. III, p. 837, resulta más habitual que el modo como fue representada la *Última Cena* de la iglesia de San Esteban de Burgos, donde la efigie de Cristo alza la Hostia con sus dos manos). El gesto de ostensión de la Sagrada Forma sí se aprecia, no obstante, en las *Santas Cenas* de Joan Reixach y de Rubielos de Mora, siendo reflejo de la gran fortuna que a lo largo de los siglos XIII-XV alcanzó el culto y la devoción eucarística en tierras aragonesas y valencianas. Con este gesto Cristo invitaría a sus discípulos “a comer de ese pan y beber de ese cáliz como alimento que da vida”, siendo, al tiempo, “la manera de significar la presencia continuada suya entre sus seguidores y la forma de expresar la unión de estos con él y, en consecuencia, con la divinidad”. Vid. EXPOSICIÓN (1999), p. 145.

¹⁶³² *Judas Iscariote* fue representado sin el nimbo frente a lo sucedido, por ejemplo, en la *Última Cena* de las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 161].

¹⁶³³ Mt 26, 21-25. La inclusión de *Judas Iscariote* en la *Santa Cena* alumbró una composición que combinaría el momento previo del anuncio de la traición con la instauración eucarística. Más allá de las connotaciones que implica la representación de *Judas*, su gesto cogiendo el pescado guarda semejanzas con la manera como fue representado en las pinturas murales de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz, al tiempo que con la *Última Cena* ejecutada por Joan Reixach en cuanto a la bolsa de dinero que sujeta con la mano izquierda (EXPOSICIÓN (2007), pp. 79-82 (capítulo redactado por Gómez Frechina bajo el título “La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas”). Como en esta última

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

complementa con la bolsa de monedas que *Judas Iscariote* sostiene con su mano izquierda, un atributo con el que el autor, como bien indica Réau, buscaba acentuar la actitud desleal del tesorero del colegio apostólico, pues traicionó a Cristo por treinta monedas¹⁶³⁴.

Al peligro que el referido proceso de arranque debió de suponer para la integridad de las dos *Santas Cenas* que fueran halladas en la capilla del *Lignum crucis* habría que añadir, en sintonía con lo sucedido con los murales del templo del convento de San Pablo de Peñafiel, hoy en día custodiados en el Museo de Valladolid, la contribución que dicha operación tuvo en la completa descontextualización de la obra pictórica, hallada en una dependencia en la que también se descubrió la efigie de un donante asimismo arrancada y trasladada a lienzo y actualmente ubicada en el paramento septentrional del ábside del costado de la Epístola, frente a la más antigua de las *Últimas Cenas*. De la citada figura, que el marqués de Lozoya relacionara con el más moderno de los murales¹⁶³⁵, no puede decirse más que está vestida con una túnica oscura y tocada con una especie de turbante, a la vez que arrodillada delante de lo que bien pudiera ser una mesa de altar y con sus manos, de las que cuelga un rosario identificado por parte de López-Yarto, en actitud orante (**il. 326**)¹⁶³⁶. A tenor de la referida postura estimo que dicha efigie, en sintonía con la representación de su cabeza ligeramente

obra, las *Últimas Cenas* de Frómista y de Arcenillas presentan también a *Judas Iscariote*, dados los beneficios compositivos que reporta el formato circular u ovalado de la mesa, por delante del tablero sosteniendo la consabida bolsita de dinero. No obstante, en ninguna de ellas, se le representa queriendo coger el pescado. Por otra parte, en la *Santa Cena* del retablo de la catedral vieja de Salamanca, *Judas Iscariote*, en un gesto similar al que presenta en el conjunto mural objeto de estudio, acerca su mano derecha hacia una fuente en la que, sin embargo, el autor no dispuso una pieza de pescado sino el Cordero Pascual (PANERA CUEVAS (2000), pp. 236-237). El referido motivo iconográfico, también plasmado en la *Santa Cena* del retablo mayor de la citada iglesia parroquial de Anento, poseería un acentuado simbolismo bíblico, aludiendo, al tiempo, a la comida pascual de aquel día. Vid. LACARRA DUCAY (2004), p. 115,

¹⁶³⁴ SANTAMARÍA (1991), s.p. advierte sobre la originaria presencia de un perro que desapareció durante el proceso de restauración, un motivo iconográfico que, a buen seguro, dada la situación de la gran laguna que arruina parte de la composición pictórica (esquina inferior izquierda), pudiera haber acompañado a la figura de *Judas Iscariote* a fin de resaltar por contraste su falsedad. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 431.

¹⁶³⁵ Aunque su actual localización en el marco de la iglesia de la Vera Cruz hace que sea complejo calibrar la concepción originaria de una figura que fuera identificada por CABELLO Y DODERO (1951), p. 431 como un templario (LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), p. 66 descarta dicha interpretación), el Marqués de Lozoya da la siguiente información: “En la misma capilla [del *Lignum crucis*], una gran composición mural de finales del siglo XV representa la *Santa Cena* con un donante. Una parte, desprendida, deja ver otra composición más antigua, con el mismo asunto”. Vid. LOZOYA (1951), p. 275.

¹⁶³⁶ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), p. 66. La representación del donante con las manos en posición orante y caracterizada con un rosario no es exclusiva de las pinturas murales objeto de estudio sino que también se observa en la donante que fuera representada en las dañadas pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Torrentero de Villalain (Burgos). Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 249 y 252.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

levantada y la elevada mirada de sus ojos, sería un donante, no habiendo elemento alguno que permita identificarla, como así hizo Cabello y Dodero, con un templario.

Amén de los tres fragmentos pictóricos encontrados en la referida capilla del *Lignum crucis* y actualmente colocados en los muros de los dos ábsides colaterales del templo, los paramentos que definen la capilla mayor de la fábrica albergan, siendo inherentes al marco arquitectónico en el que fueron hallados, los siguientes motivos iconográficos: mientras en el muro septentrional todavía se distingue una figura nimbada que, ataviada con una túnica azul y un manto rojo, bendice a los presentes con su mano derecha, al tiempo que sujeta una filacteria de la que nada se conserva de su inscripción con su mano izquierda (**il. 327**); en el paramento meridional de la capilla mayor, en frente de la anterior, aún se distingue, aunque bastante retocada, una segunda figura de la que apenas se han conservado las líneas negras de su contorno (**il. 328**). De dichas efigies, identificadas por Cabello y Dodero como dos evangelistas (no existen demasiados elementos de juicio que permitan contradecir tal propuesta)¹⁶³⁷, no puede decirse más que su centrada ubicación en los dos paramentos que definen la capilla mayor invitaría a suponer la posible inclusión de más efigies flanqueando las conservadas, siendo su sentido primitivo ignorado al estimar que no pudo existir vinculo alguno entre el retablo mueble que fuera colocado en dicha capilla mayor (a día de hoy se encuentra instalado en el sector septentrional del cuerpo de la iglesia) y las citadas efigies debido a la realización de dicho elementos mueble en un marco cronológico posterior¹⁶³⁸.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un programa pictórico del que existen numerosas referencias debido no solo a su antiguo descubrimiento sino también

¹⁶³⁷ Esta interpretación, también secundada por SANTAMARÍA (1991), s.p., no fue, sin embargo, seguida por LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), pp. 68-69, quien identifica a la figura que fuera representada en el paramento septentrional de la capilla mayor con Cristo, identificación que estimo dudosa al no haber sido caracterizado con el nimbo crucífero, y la situada en el paramento meridional con un profeta.

¹⁶³⁸ El citado retablo, que fuera desmontado en 1949 y restaurado en 1951 por don Francisco Núñez Losada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a fin de recuperar una obra pictórica que había sido objeto de numerosas críticas en el siglo XIX (BOSARTE (1804), p. 44 señala que el “altar mayor en un retablo de muchas pinturas ya derrotadas, y en estado de perecer. Su ejecución es de suma imbecilidad del arte. Sin embargo hay cabezas de buena simetría; paños, actitudes, composición y partes de las figuras todo es de aquella mezquindad que caracteriza el tiempo tenebroso en que precedió al renacimiento de las artes”), fue realizado a comienzos del siglo XVI, siendo terminado en 1516 cuando era comendador de la orden de Malta Juan de Ávila. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, p. 1552 (ficha redactada por Hernando Garrido y Heidrun Wessel).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

al extenso corpus bibliográfico generado por la iglesia de la Vera Cruz de Segovia. Más allá de la documentación derivada de la actuación en el edificio, las fuentes textuales existentes aluden al programa iconográfico representado, al tiempo que acotan el marco cronológico del repertorio pictórico conservado, en especial, el de las dos *Santas Cenas*. De esta forma, mientras Cabello y Dodero estima que la *Santa Cena* más antigua fue hecha a finales de la primera mitad del siglo XV y retrasa la más moderna (la que apareció superpuesta) unos cuarenta años después¹⁶³⁹, Santamaría coincide en mencionar que el conjunto mural inferior fue, en efecto, pintado en la primera mitad del siglo XV, a la vez que piensa que el superior fue ejecutado a comienzos del siglo XVI¹⁶⁴⁰. San Cristóbal, por su parte, fecha la *Última Cena* más primitiva y la efigie del donante en el siglo XIV, así como la *Última Cena* más moderna a finales del siglo XV¹⁶⁴¹, al tiempo que López-Yarto considera que las *Últimas Cenas* fueron pintadas en torno al siglo XIV y fines del siglo XV respectivamente¹⁶⁴².

Siendo, en efecto, divergentes las interpretaciones en torno al horizonte cronológico del programa pictórico, bien pudiera decirse que la *Última Cena* más primitiva presenta aún un cierto poso arcaizante, un aire retardatario que, perceptible en la preponderancia del dibujo en la construcción de las efigies y los objetos, en la neutra concepción del fondo sobre el que se recortan las figuras o en la forma de representar el tablero abatido de la mesa (sobre ella el autor recrea el ágape mediante una combinación de vistas cenitales y de perfil)¹⁶⁴³, se complementa con caracteres más modernos visibles en: el dinamismo que se deduce de la postura y de los gestos de los dos discípulos mejor conservados o en la firme pretensión del artista por recrear la estancia en la que se desarrolla el ágape mediante la inclusión de una especie de cobertizo con el que el pintor también consigue insinuar una cierta sensación de profundidad (el hecho de que la composición pictórica se encuentre tan repintada impide

¹⁶³⁹ CABELLO Y DODERO (1951), p. 431.

¹⁶⁴⁰ SANTAMARÍA (1991), s.p.

¹⁶⁴¹ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN (1994), pp. 22-23.

¹⁶⁴² LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008), p. 67.

¹⁶⁴³ Semejante rasgo compositivo se ve en ejemplos del siglo XIII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Justo de Segovia, del siglo XIV, como en las pinturas murales conservadas en la nave de la citada iglesia segoviana y, en especial, en el siglo XV. Al respecto, los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, San Juan Bautista de Valberzoso y Santa Olalla de La Loma. Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185 y 207; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 115, 166 y 261.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.

sacar conclusiones sobre el empleo de gradaciones cromáticas a la hora de confeccionar los pliegues de los atuendos de Cristo y de los apóstoles). Los recursos pictóricos mencionados estimo que alejan a la *Santa Cena* más antigua, la que fuera hallada en un película pictórica inferior, del siglo XIV, acercándola, a mi parecer, a propuestas estilísticas más próximas al gótico tardío, como así estimaron Cabello y Dodero, primero y Santamaría, después¹⁶⁴⁴. La retrógrada concepción evocada por algunas de las propuestas estilísticas recogidas animan, a mi juicio, a catalogar el mural como obra de la primera mitad del siglo XV, en paralelo, a la implantación de rasgos estilísticos internacionales de escasa resonancia en una obra de concepción retardataria y afectada por la sucinta habilidad técnica del artista.

Al fragmento de la *Última Cena* analizado se le superpuso una segunda composición pictórica de semejante temática, una obra pictórica que presenta ciertos rasgos que, a mi parecer, considero que la ubicarían en una época avanzada dentro del siglo XV. Al empleo de la variante epigráfica de letra gótica minúscula caligráfica en las inscripciones nominales de algunos de los apóstoles¹⁶⁴⁵, habría que añadir la innovación compositiva que supone la representación de una mesa circular, un recurso usado en otras escenas de análoga temática realizadas en la segunda mitad del siglo XV, así como el empleo de rasgos estilísticos más audaces como: la menor preeminencia de la línea en la concepción de las figuras sagradas, así como en la elaboración de los pliegues de las indumentarias, pues el artista recurre a la técnica del sombreado como recurso para elaborar unos pliegues más naturalistas, así como para insinuar el volumen de cada una de las efigies. Dicho tratamiento se ve también en la riqueza de la paleta cromática utilizada para componer las indumentarias de Cristo y de sus discípulos (el autor utiliza los tonos rojos, verdes o azules, al margen del tono dorado usado para los nimbos), en la intención del autor por insinuar una cierta sensación de profundidad mediante el enlosado del suelo o la disposición de los asientos sobre los que se ubican los apóstoles de la derecha, en el firme propósito del artista por recrear la dependencia donde se desarrolla la ceremonia mediante la recreación de las viguerías del techo o la disposición

¹⁶⁴⁴ CABELLO Y DODERO (1951), p. 431; SANTAMARIA (1991), s.p.

¹⁶⁴⁵ La escritura gótica minúscula, surgida a partir de mediados del siglo XIV, logró imponerse a partir de comienzos del siglo XV (siguió usándose durante la primera mitad del siglo XVI). Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, p. 69.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de la puerta del lateral derecho de la composición, en el dinamismo corpóreo y gestual de las efigies sagradas e, incluso, en la representación del colegio apostólico mediante rasgos faciales que, como los atuendos, contribuyen a su individualización. Los rasgos descritos considero que enmarcan el mural, contraviniendo la opinión de Santamaría, que lo data a principios del siglo XVI en virtud de “los detalles anecdóticos frecuentes de las obras de la época”¹⁶⁴⁶, en el siglo XV, en torno a fines de dicha centuria, en paralelo a la instauración de propuestas pictóricas hispanoflamencas. A este marco cronológico y estilístico considero que también pertenecerían tanto el donante de acuerdo con lo observado por el marqués de Lozoya, una efigie en la que se aprecia una cierta introspección psicológica en el modo de representar el rostro, al tiempo que el empleo de la toca morisca como tocado (alcanzó una gran fortuna en la segunda mitad del siglo XV, al albur de la gran atracción que hubo hacia la civilización musulmana)¹⁶⁴⁷, como la figura de Cristo y la situada frente a ella que fueran halladas en los paramentos de la capilla mayor¹⁶⁴⁸. Dicho horizonte cronológico y estilístico bien pudiera certificarse en la primera de las figuras merced al naturalista tratamiento de los pliegues de las prendas y de los mechones del cabello y barba o a la ondulante concepción de la filacteria que sujeta con su mano izquierda, siendo más complejo en la segunda efigie dados los retoques que esta ha sufrido.

¹⁶⁴⁶ SANTAMARÍA (1991), s.p.

¹⁶⁴⁷ BERNIS (1979), p. 20.

¹⁶⁴⁸ En la ficha correspondiente a la iglesia de la Vera Cruz incluida en la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Hernando Garrido también cataloga “los plafones pintados cuadrangulares” hallados en la capilla mayor a finales del siglo XV. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007), vol. III, p. 1552.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

**4.3.- CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
SORIA.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

31.- ÁGRED A. Pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Ágreda, situado a 52 kilómetros al noreste de la capital soriana, se enclava en la comarca del Moncayo, cerca de la comunidad autónoma de Aragón como así demuestran los escasos 20 kilómetros que distan de Tarazona.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 329-340).

- **Localización:** Las obra pictórica objeto de estudio se emplaza en el sector occidental, así como en el arco de acceso de la capilla del Cristo del Buen Consejo.

- **Temas:** Al margen de las efigies de *Santa Quiteria* con dos donantes y de *Santa Apolonia* representadas en el citado sector occidental de la capilla, habría que añadir la *Virgen con el Niño* y la figura del donante del intradós del arco de acceso a la estancia.

- **Fecha de descubrimiento:** El conjunto mural fue hallado en el año 1995 con ocasión de los obras de acondicionamiento del templo para su posterior uso como museo de arte sacro comarcal.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A la intervención de urgencia a la que quedó sujeto el conjunto mural en el mismo año de 1995, habría que añadir la fase de limpieza y reintegración que se extendió durante el año 1998.

- **Técnica:** La memoria final de la restauración señala que fueron ejecutadas con arreglo al procedimiento “a seco”.

- **Estilo:** Mientras las santas *Quiteria* y *Apolonia* estimo que se enmarcarían en la órbita del estilo gótico internacional, el donante y el grupo sagrado lo harían en la del estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Mientras que la ejecución de las santas *Quiteria* y *Apolonia* estimo que se produjo en el tercer cuarto del siglo XV, la del donante y el grupo sagrado se remontaría a fines de la citada centuria.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El proceso de consolidación y restauración al que quedó sujeto la obra pictórica en cuestión contribuyó a salvaguardar la integridad de un mural en el que *Santa Apolonia* está en parte arruinada a consecuencia de la apertura de una ventana y el grupo sagrado presenta un acusado deterioro a raíz de la pérdida de policromía.

- **Bibliografía:** GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 7, nota n.º 1; CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 176-179.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El término poblacional de Ágreda, circunscrito a la diócesis de Tarazona (sufragánea de la archidiócesis de Zaragoza) hasta 1956 y a día de hoy dependiente de la sede de Osma-Soria¹⁶⁴⁹, cuenta con el templo consagrado a Nuestra Señora de la Peña como uno de los edificios más significativos. El templo, consagrado el 23 de octubre de 1194 por el obispo Juan Frontin según documento mencionado por Gaya Nuño¹⁶⁵⁰, fue erigido con arreglo a un tipo de planta análoga a la empleada en la iglesia de San Pedro Apóstol del núcleo soriano de Cerbón y en el pequeño templo de San Martín de Villaute (Burgos): dos naves, iguales en altura y de diferente anchura, cubiertas por bóvedas de cañón apuntado y rematadas por dos ábsides semicirculares abovedados¹⁶⁵¹. La primigenia volumetría románica de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña resultó transformada en virtud de las modificaciones de las que fue objeto la iglesia en época moderna: fue en el siglo XV cuando el ábside del costado de la Epístola fue reemplazado por la capilla que mandara levantar el arcediano don Juan Ruiz de Castejón¹⁶⁵², debiendo de esperar hasta el siglo XVI para que don Juan Torenzo encomendara la construcción de una capilla en el lugar que ocupaba el ábside del lado del Evangelio (1520)¹⁶⁵³ y para que distintos mecenas acometieran la realización de las capillas de Nuestra Señora del Moncayo, de San Juan Bautista y de Nuestra Señora del Rosario, en el costado del Evangelio del templo, así como la ejecución, en una interpretación que habría que matizar en función de la información obtenida de la última restauración, de la capilla

¹⁶⁴⁹ CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 23.

¹⁶⁵⁰ “Dicata est ecclesia ista in honores Dei et Beatae Maraiiae a Dno Joanne Tirasonensi Episcopo X kal. Novembris anno ab incarnatione Domini MCLXXXIII”. Vid. GAYA NUÑO (1946), p. 254

¹⁶⁵¹ *Idem*, p. 256; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 60 (ficha redactada por Rodríguez Montañés); GARCÍA GÓMEZ (2012), pp. 317-318.

¹⁶⁵² Como anota CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 37, nota n.º 11, don Juan Ruiz de Castejón, arcediano de Palencia y beneficiado en Santa María de la Peña, acordó el 26 de julio de 1489 con los parroquianos del templo “la cesión de la capilla mayor para derribar el ábside y edificar una capilla más amplia y luminosa en la que debía campear su escudo, tal y como hoy se aprecia en las calves de la bóveda”.

¹⁶⁵³ En la misma nota al pie Cardona Jiménez continúa diciendo que “en 1520 fue erigida la capilla absidal del lado del Evangelio por deseo del licenciado Juan de Torenzo, clérigo beneficiado en este templo”. La sustitución de las dos cabeceras románicas por estas nuevas capillas exigió la apertura de comunicación entre las dos naves a la altura de su tramo recto, ocasionando, de este modo, la destrucción de la mayor parte de las pinturas murales en origen representadas en la nave de la derecha de la iglesia. Estudiadas por parte de GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 7-8 en el marco de su tesis doctoral, las citadas pinturas murales habrían sido realizadas en el siglo XIV, con anterioridad ca. 1380, debiendo de enmarcarse en la órbita del estilo gótico lineal.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

del Cristo del Buen Consejo, en el lado de la Epístola del edificio¹⁶⁵⁴. Las citadas adiciones estructurales, unidas a las actuaciones reformistas acometidas en período barroco, momento en el que se instaló el retablo mayor barroco en la capilla que mandara construir don Juan Ruiz de Castejón¹⁶⁵⁵ y en el que se procedió al total encalado de los paramentos internos, dieron como resultado una imagen que permaneció casi intacta hasta mediados de la década de los 90 del siglo pasado, cuando la iglesia quedó sujeta a una prolija intervención con la que se pretendía acondicionar interiormente la iglesia de Nuestra Señora de la Peña para su posterior uso como museo de arte sacro comarcal. Aunque los comienzos de este proyecto parecen remontarse a los años sesenta y setenta¹⁶⁵⁶, no será hasta la citada década de los 90 cuando tales deseos fructifiquen mediante la actuación arquitectónica iniciada en 1995¹⁶⁵⁷, una intervención ejecutada según proyecto del arquitecto don Máximo López de la Morena que precisó del desmontaje, traslado y almacenaje de “los bienes muebles de La Peña”. Fue en el marco de las obras de protección cuando la arqueóloga y los técnicos encontraron “la existencia de restos de decoración mural, debajo de diversas capas de enlucido, tanto en la cabecera izquierda” como en la citada capilla del Cristo del Buen Consejo, “donde se intuía la existencia de varias figuras de gran tamaño”¹⁶⁵⁸. Este descubrimiento fue inmediatamente comunicado “al párroco, don Saturio Lapeña, quien a su vez informó a la dirección del futuro museo, que envió una delegada que realizó un informe técnico sobre el estado de los

¹⁶⁵⁴ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), pp. 70-72 estima que tanto las capillas abiertas en el muro septentrional de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña como la capilla del Cristo del Buen Consejo fueron construidas a principios del siglo XVI al corresponderse con modelos arquitectónicos de esa época.

¹⁶⁵⁵ El retablo mayor, dedicado a la Inmaculada Concepción, data de 1789. Vid. PEÑA GARCÍA (2004), p. 156.

¹⁶⁵⁶ El autor Peña García dice que “en 1972 se gastan cien mil pesetas -subvencionadas del Ministerio de la Vivienda a través del obispado-, en la conservación de esta iglesia, y con el deseo de ir la acondicionando para el museo que necesitamos y deseamos”. El autor continúa diciendo “que del mismo año data un proyecto del arquitecto don Juan José Ruiz Vallejo de una primera fase de restauración y conservación de la iglesia a la que seguirá una segunda fase para la realización del Museo, que no se llevará a efecto”. Vid. *idem*, p. 153.

¹⁶⁵⁷ Dicha intervención queda recogida en el “Proyecto de ejecución de restauración de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña y adaptación de la misma a Museo comarcal, en la localidad de Ágreda (Soria)”, Exped. 30/95, que se custodia en el Archivo de la Consejería de Fomento de la Junta de Castilla y León.

¹⁶⁵⁸ “Proyecto de restauración de las pinturas murales de la capilla del muro sur, dedicada al santo Cristo del Consuelo, de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña. Ágreda (Soria), 2ª fase: limpieza y reintegración, octubre de 1997”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-165

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

paramentos y su posible interés histórico-artístico, de cara a su conservación” (ils. 329-330)¹⁶⁵⁹.

Fueron el acusado deterioro del programa pictórico de la referida capilla, así como el riesgo de pérdida del mismo factores imprescindibles para que las pinturas murales que son objeto de estudio quedaran sujetas, una vez clausurada la ventana que se abría en la capilla y erradicados los elementos añadidos (altar y banco)¹⁶⁶⁰, a una inminente intervención. En este primer período, desarrollado entre los meses de mayo-junio de 1995, se emprendió el hallazgo mecánico, se erradicaron los revocos sobrepuestos y se consolidaron la superficie pictórica y los morteros. Estas actuaciones desarrolladas lograron salvaguardar la integridad de un conjunto mural que también fue objeto, una vez acabada la actuación arquitectónica, de una segunda etapa que se prolongó durante el año 1998 y que consistió en la limpieza y reintegración del señalado mural¹⁶⁶¹. De esta última actuación, acometida por la empresa Albarium S.L., resultó la “Memoria final de la restauración de las pinturas murales de la capilla sur, dedicada al santo Cristo del Consuelo, en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña, Ágreda (Soria)” escrita por Mercedes Núñez y Encarna Ripollés en diciembre del año 1998¹⁶⁶². Dicha documentación, que aporta interesante material fotográfico con el objeto de dar a conocer el proceso de limpieza y de reintegración que permitió recuperar el conjunto (il. 331), indica la existencia de diferencias estructurales que sugerirían la realización de la capilla a finales del siglo XIV o comienzos del XV y la reconstrucción parcial de la misma, debido a la completa demolición de los muros sur y este con ocasión de la edificación de la

¹⁶⁵⁹ “Proyecto de restauración de las pinturas murales de la capilla...”

¹⁶⁶⁰ Aunque se respetó la hornacina rematada con venera renacentista abierta en el sector izquierdo de la capilla, se dismanteló un retablo de factura neoclásica (el ensamblaje era de yeso y de ladrillo y las partes decorativas de yeso), se eliminó un banco corrido situado en el lateral derecho y se clausuró una ventana abocinada que destruyó parte de una de las figuras femeninas pintadas. Vid. “Proyecto de restauración de las pinturas murales de la capilla...”

¹⁶⁶¹ El referido “Proyecto de restauración de las pinturas murales de la capilla...”, redactado en octubre del año 1997, sentó las bases de dicha intervención.

¹⁶⁶² “Memoria final de la restauración de las pinturas murales de la capilla del muro sur, dedicada al santo Cristo del Consuelo, de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña, Ágreda (Soria), 2ª fase: limpieza y reintegración”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-165. Frente a la advocación recogida en esta documentación, aludiré a la citada dependencia como capilla del Cristo del Buen Consejo, designación empleada por CARDONA JIMÉNEZ (2006), p. 176 y por autores de ámbito local como PEÑA GARCÍA (2004), p. 158.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

cabecera contigua, en el siglo XVI usando para “los nervios la piedra tallada antigua y en los plementos y paramentos fábrica nueva de mampostería”¹⁶⁶³. De ser correcta, la referida evolución constructiva, que muestra ciertas discrepancias con respecto a la interpretación de un Martínez Frías que estima su sola construcción a inicios del siglo XVI, cristalizaría en la actual planta poligonal de cinco lados y bóveda nervada formada por una sola clave. En su actual imagen, y una vez erradicados los sucesivos estratos pictóricos que fueron añadiéndose a lo largo de sucesivas centurias¹⁶⁶⁴, la capilla presenta los plementos y nervios de su bóveda, así como sus muros verticales y arco de ingreso ornados con la imitación de un despiece de sillería en negro (**il. 332**). Dicho sistema ornamental, también representado en los paramentos internos del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 38, il. 408] se interrumpe en parte, en el primer y segundo paño de la capilla del Cristo si el orden de lectura se hace de derecha a izquierda, mediante dos encasamientos que encierran en su interior sendas figuras sagradas de enorme factura dispuestas sobre un suelo enlosado realizado en perspectiva (**il. 333**)¹⁶⁶⁵. Delimitados ambos encasamientos mediante gruesas cenefas ornadas con motivos decorativos hechos con plantillas, el compartimento dispuesto en el primer paño de la capilla aloja, a tenor del perro que parece fue representado a los pies de la efigie y de los sucintos restos de la inscripción en letra gótica mayúscula (“[SANTA Q]JITER[I]A”) situada en la parte inferior del citado compartimento, una representación de

¹⁶⁶³ “La cimentación y el propio muro de los lados oeste y sur es de muy diferente fábrica: los cimientos del lado oeste son de sillarejo, siguiendo un orden, con juntas finas, mientras que en el sur, son de cantos y mortero. Los elementos de la bóveda del lado oeste, se insertan en el muro en forma de arco ligeramente apuntado, mientras que los del lado este lo hacen en arco de medio punto; los nervios de estos últimos descansan sobre dos ménsulas que quedan parcialmente embutidas en el paramento de intersección con la cabecera”. Vid. “Memoria final de la restauración de las pinturas murales...”

¹⁶⁶⁴ En la citada memoria de intervención, las autoras detallan cómo sucesivos estratos añadidos ocultaban el despiece de sillería en negro y el programa iconográfico que componen las pinturas murales objeto de estudio. Estos estratos, eliminados a fin de facilitar la comprensión de las pinturas murales eran los que a continuación se detallan: primero, pintura ocre amarillo, al temple, con despiece de línea roja; segundo, mortero de pizarra molida en el zócalo y yeso blanco por encima de la citada cota; tercero, pintura gris al temple; cuarto, yeso blanco de 3-5 mm y quinto, restos de ajedrezado romboidal en negro blanco y gris. Vid. “Memoria final de la restauración de las pinturas murales...”

¹⁶⁶⁵ Más allá de su diseño, el modo como se integran las citadas figuras sagradas en el interior de cada uno de los compartimentos presenta ciertas semejanzas con cómo lo hacen las efigies de los santos *Cosme* y *Damián* en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 18 y 19]. En ambos casos, los autores confieren una sensación de profundidad al señalado encasamiento mediante la recreación de la estancia en la que se ubican las figuras.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Santa Quiteria (**il. 334**). Dicha santa, nimbada y vestida con una túnica roja y un ampuloso manto blanco, sostiene con su mano izquierda un libro mientras bendice con la derecha en un gesto del que son partícipes los donantes que, a su derecha, a la izquierda del espectador, se hicieron representar de rodillas y con sus dos manos en actitud suplicante (**il. 335**) como muestra de respeto hacia una efigie tradicionalmente invocada para combatir la locura y la rabia¹⁶⁶⁶. Esta condición protectora justifica que la santa esté acompañada por un perro¹⁶⁶⁷.

La inclusión de *Santa Quiteria* en el programa pictórico objeto de estudio enraíza en los poderes taumatúrgicos por ella ostentados, una singularidad que estimo también justificaría la representación, a su derecha y en el segundo paño de la capilla del Cristo, de la efigie de *Santa Apolonia*, invocada por aquellas personas que padecen afecciones en los dientes (**il. 336**)¹⁶⁶⁸. Su identificación, no obstante, y dada la casi total ruina de su efigie debido a la apertura del vano que señalé en líneas previas, hubiera sido completamente imposible de no ser por la inscripción en letra gótica mayúscula que, como en el caso de *Santa Quiteria*, también aparece bajo el encasamento que alojaría su efigie (“SANT’A APOLONIA”). De ella apenas se conserva más que la parte inferior de la túnica blanca y el manto rojo que la vestirían (presentaría ciertos analogías con el atavío de *Santa Quiteria*), no existiendo resto alguno de ningún atributo identificativo de su persona. Al tratarse de *Santa Apolonia* pudo aparecer con la palma de martirio en una de sus manos y con unas tenazas con las que agarraría un diente en la otra¹⁶⁶⁹.

¹⁶⁶⁶ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 5, p. 113.

¹⁶⁶⁷ En lugar del cánido, *Santa Quiteria* puede aparecer también con un demonio encadenado o, como en el retablo de Santa Quiteria conservado en la colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca), con un hombre postrado a sus pies encadenado y con las manos metidas en un cepo. En el citado retablo, la efigie de *Santa Quiteria*, representada con la palma de martirio y un libro, así como con dicho hombre, protagoniza la pintura central de un sistema retablistico que alberga cuatro episodios alusivos a la hagiografía de la santa distribuidos, dos a dos, en las calles laterales. A un tipo iconográfico semejante al de la citada *Santa Quiteria* (con la excepción del hombre arrodillado a sus pies) se corresponde la imagen de la santa representada en la tabla central del retablo epónimo atribuido a Joan Loert y conservado en el Museu de Mallorca (LLOMPART (1987), fig. 13), no habiendo encontrado ejemplo alguno en el que *Santa Quiteria* aparezca en compañía del perro señalado.

¹⁶⁶⁸ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 135.

¹⁶⁶⁹ De su tradicional invocación para combatir los dolores bucales, patronazgo que remite al brutal martirio del que *Santa Apolonia* fue víctima y por el que todos sus dientes fueron arrancados, pudiera deducirse su originaria representación con dicho atributo (*ibidem.*). Así aparece, por ejemplo, en la predela del retablo de

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

El fuerte arraigo de la devoción hacia las santas *Quiteria* y *Apolonia* en la corona de Aragón durante la Edad Media, unido al peso que la escuela pictórica aragonesa tuvo en la población de Ágreda merced a su ancestral subordinación a la diócesis de Tarazona y a su condición de bisagra entre los territorios de Castilla, Navarra y Aragón¹⁶⁷⁰, considero que pudieron ser factores determinantes a la hora de comprender el protagonismo conferido a ambas figuras sagradas en el programa pictórico representado en la citada capilla del Cristo del Buen Consejo del templo de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda. Las referidas efigies de *Santa Quiteria* y *Santa Apolonia* no son los únicos componentes de un conjunto mural del que también formaría parte el repertorio iconográfico que aún se discierne en el intradós del arco de entrada a la citada capilla del Cristo: mientras en el intradós derecho del arco de embocadura a la capilla el autor representó, a tenor de la tonsura de su cabeza, a un clérigo arrodillado y en actitud orante (así lo sugieren tanto la posición de sus dos manos como la inscripción “QUO SE (...) MARIA” contenida en una filacteria) ante un atril con un libro de oraciones y en una dependencia ambientada mediante una estante con libros (**il. 337**); en el intradós izquierdo el autor dispuso a una maltrecha Virgen María concebida con arreglo a la modalidad iconográfica de la *Virgen de Majestad* al estar sentada sobre un bancal y al servir de trono del Niño Jesús del que solo se distinguen sus dos piernas (**il. 338**). De igual modo que en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93] o del antiguo pórtico del templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275], el autor recurrió a la citada modalidad iconográfica para dejar constancia de la devoción mariana de un donante que, en este caso, manifiesta tal fervor a través de la estropeada inscripción contenida en la referida filacteria. Aunque no existe inscripción alguna que certifique la identidad de dicho donante, los emblemas heráldicos en relieve que fueran representados por encima del grupo sagrado y del donante considero que permitirían conocerla a todo el que entrara en el templo. Sin embargo, la sola conservación del escudo sito por encima de la Virgen María (el piqueteado del que fue objeto el segundo impide apreciar componente heráldico alguno) (**ils. 339-340**)

los santos Miguel e Hipólito de Palau del Vidre realizado por parte de Arnaud Gassies en el año 1454. Vid. GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 156.

¹⁶⁷⁰ CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 18 y 25.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

determina que actualmente sea el único del que pueden extraerse consideraciones válidas a juzgar por el diseño heráldico que aún se distingue y que entroncaría, como también dice la memoria de la restauración, con las armas de los Castejón que pueden verse en diferentes partes del templo: cuartelado, primero y cuarto con un castillo; segundo y tercero fajado¹⁶⁷¹. De ser correcta esta interpretación, dicho donante bien pudo haber sido algún componente del linaje de los Castejón, familia que, acaso, llegó a detentar la capilla del Cristo del Buen Consejo del mismo modo que el espacio sacro que encomendara levantar en sustitución del ábside del lado de la Epístola.

Poco más puede decirse en torno al programa iconográfico de un conjunto mural del que se hacen eco tanto la documentación que fuera redactada con ocasión de las distintas fases de restauración del que fue objeto¹⁶⁷² como las obras realizadas por Gutiérrez Baños y por Cardona Jiménez¹⁶⁷³. El sucinto panorama textual que se refiere al conjunto mural estimo que pudiera deberse bien a su reciente recuperación y restauración, lo que justificaría que Ortego y Frías no hiciera referencia alguna sobre el mismo¹⁶⁷⁴, o bien, al no existir ninguna mención sobre el mural en el libro publicado por Peña García en el año 2004¹⁶⁷⁵, a que su presencia pase un tanto desapercibida para aquellos que han estudiado de una manera más o menos prolija la iglesia de Nuestra Señora de la Peña. De la detenida lectura de las fuentes documentales y textuales sobre el mural objeto de estudio se advierte una cierta dicotomía en torno al marco temporal, pues mientras la memoria final de la restauración considera que fue ejecutado en algún momento del siglo XV, Gutiérrez Baños lo fecha entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI y Cardona Jiménez a principios de esta última centuria acorde con la fecha que Martínez Frías propusiera para la citada capilla del Cristo del Buen Consejo. El horizonte cronológico contemplado por parte de las autoras que redactaran la memoria final de restauración, así como por parte de Gutiérrez Baños y Cardona Jiménez

¹⁶⁷¹ DÁVILA JALÓN (1985), p. 102

¹⁶⁷² Me refiero al “Proyecto de restauración de las pinturas murales de la capilla...”, así como a la “Memoria final de la restauración de las pinturas murales...”

¹⁶⁷³ CARDONA JIMÉNEZ (2006), pp. 176-179.

¹⁶⁷⁴ ORTEGO Y FRÍAS (1980), p. 87.

¹⁶⁷⁵ PEÑA GARCÍA (2004), p. 158.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

resulta, en efecto, un tanto genérico y, en ocasiones, como así sucede en el caso de la última autora, un tanto tardío a juzgar por las consideraciones estilísticas que se desprenden de un programa pictórico que estimo fue realizado en época tardogótica (la teórica construcción de la capilla entre fines del siglo XIV e inicios del siglo XV lo posibilitaría) en dos épocas o etapas diferentes.

A una primera etapa pienso que corresponderían las monumentales efigies sagradas de *Santa Quiteria* y *Santa Apolonia*, dos figuras que considero fueron concebidas, a pesar del uso restringido de la paleta cromática o de su ubicación sobre un fondo neutro, de acuerdo a rasgos pictóricos un tanto audaces. Estos, visibles en el tratamiento realista que insinúan los pliegues que componen los atuendos de las santas, en la pretensión del artista por ubicar las efigies en una dependencia sugerida mediante un pavimento enlosado en perspectiva o en la intención por evocar una cierta sensación de profundidad mediante el suelo y la disposición de los dos donantes representados junto a *Santa Quiteria* sobre la cenefa del encasamiento, son caracteres que, en efecto, denotarían su correspondencia a una época avanzada dentro del siglo XV, acaso, al tercer cuarto de la señalada centuria, en la órbita del estilo gótico internacional. Por contra, el naturalismo e introspección psicológica que denotan los rasgos faciales del referido donante son rasgos que llevarían a considerar su correspondencia (y, por extensión, la del grupo de la *Virgen con el Niño*) a una segunda fase pictórica enraizada en el estilo gótico hispanoflamenco de fines del siglo XV¹⁶⁷⁶. Dicha interpretación también pudiera cimentarse en el interés del artista por ambientar la estancia que ocupa el orante mediante la estantería con los libros o en las semejanzas entre la posición del clérigo y la de la efigie del marqués de Santillana que pintara Jorge Inglés para el retablo de Buitrago del Lozoya (1455).

De ser correcto lo anteriormente indicado, y teniendo en cuenta la hipotética evolución constructiva descrita en líneas precedentes, pudiera decirse que mediante el citado donante y el grupo sagrado el artista pretendería subrayar la devoción y la protección del primero sobre una capilla que contendría un programa iconográfico previo y más amplio que debió

¹⁶⁷⁶ El donante, identificado como un clérigo en líneas precedentes, viste una loba, traje de encima vueludo y envolvente que oculta la forma del cuerpo y que usa dos aberturas laterales llamadas *maneras* en lugar de las tradicionales mangas a fin de dar mayor libertad de movimientos. Este tipo de prenda se estiló en los últimos años del siglo XV. Vid. BERNIS (1979), pp. 100-102.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de ser, en parte, destruido con ocasión de la intervención acometida a inicios del siglo XVI. De la referida actuación se comprendería que solo se conservara, dado que el muro oeste se mantendría en pie, las señaladas efigies de *Santa Quiteria* y *Santa Apolonia*, perdiéndose, a mi juicio, el repertorio pictórico que bien pudo disponerse en los muros este y sur que a día de hoy están decorados tan solo con el ya citado despiece de sillería en negro.

32.- ALCOZAR. Pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo (antigua parroquia de San Esteban Protomártir).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Alcozar, ubicado a 85,5 kilómetros al oeste de la capital soriana y a unos 8 kilómetros de Langa de Duero, se enclava en la comarca de El Burgo de Osma, de cuya capital no dista más que 27 kilómetros.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 341-352).

- **Localización:** Los únicos restos pictóricos que a día de hoy se conservan son los situados en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial por el lado del Evangelio.

- **Temas:** Mientras que en la bóveda de cascarón absidal se advertían los vestigios de lo que parecía ser la representación de un *Tetramorfos*, en dicho arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial todavía hoy se aprecian, aunque exiguos, restos de un grupo de figuras de las que resulta complejo emitir juicio alguno acerca de su identidad.

- **Fecha de descubrimiento:** Se desconoce la fecha exacta del hallazgo de unas pinturas murales dadas a conocer por Ortego y Frías en 1985.

- **Fecha de tratamiento y restauración:** Los exiguos restos pictóricos que se conservan en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto del presbiterio fueron objeto de un proceso de consolidación en el año 2009.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** El conjunto mural dispuesto en la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial puede enmarcarse en la órbita del estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Pudiera estimarse la ejecución del mural conservado en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial en torno a la primera mitad del siglo XV.

- **Estado actual del conjunto mural:** La situación de ruina de la ermita propició que el mural quedara expuesto a la intemperie y, por ende, a los agentes meteorológicos. Dicha circunstancia, si bien favoreció el desprendimiento de la capa de enacalado y el hallazgo de las pinturas murales sitas en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial, explicaría también, dada su continuada exposición, el deterioro que estas presentan.

- **Bibliografía:** ORTEGO Y FRÍAS (1985), pp. 335-336; PÉREZ RIOJA (1985), t. I, p. 292 (texto redactado por Izquierdo Bertiz); HERNANDO GARRIDO (1998), p. 297; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 92 (ficha redactada por Hernando Garrido); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 363-365.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

En la cima del monte Magerón, desde el que se divisa el histórico término de Alcozar (topónimo que enraíza y proviene del vocablo árabe *Al-Quasir*)¹⁶⁷⁷, languidecen los cada vez más sucintos vestigios de la actual ermita de la Virgen del Vallejo, antigua parroquia consagrada a San Esteban protomártir. En efecto, dicho edificio funcionó como parroquia hasta cuando, a finales del siglo XVIII¹⁶⁷⁸, dada la incomodidad del ingreso y la distancia con respecto al núcleo urbano, su rango canónico y advocación pasaron a la ermita sita en el valle, adquiriendo la antigua parroquial rango y advocación de esta¹⁶⁷⁹. Este intercambio, certificado en la construcción de un templo mejor integrado en el conjunto urbano, terminó por relegar a la ermita a un lugar secundario, condenándola, por ende, a su abandono y al estado de ruina que muestra actualmente¹⁶⁸⁰. El acusado deterioro de la fábrica templaria, levantada en el siglo XII con arreglo a convenciones estructurales románicas concretadas en un templo de una única nave rematada por una cabecera de planta semicircular antecedida por un tramo recto presbiterial y pórtico adosado al costado septentrional (las actuaciones reformistas de las que fue objeto la iglesia en el siglo XVII propiciaron la integración de la referida galería porticada al cuerpo de naves mediante la sustitución del muro septentrional por dos arcos formeros)¹⁶⁸¹, es producto de un largo proceso del que fueron testigos ilustres eruditos. Entre ellos, cabría señalar a Gaya Nuño, en cuya obra, titulada *El Románico en la provincia de Soria*, ya llega a advertir sobre el “regular estado de su ábside semicircular

¹⁶⁷⁷ Cerca, en el predio de Piedra Sillada, Almanzor derrotó a las tropas del conde García Fernández en el año 995.

¹⁶⁷⁸ La actual ermita de la Virgen del Vallejo funcionó como iglesia parroquial hasta 1772. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 90 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁶⁷⁹ AMO RAMÍREZ/FRÍAS Balsa (1995), pp. 377-399; VV.AA. (2010), t. II, p. 45.

¹⁶⁸⁰ La progresiva degradación de la ruina románica alentó el interés de una asociación local por recuperar el monumento, interés al que se sumó la propuesta de recuperación planteada desde el Proyecto Cultural Soria Románica (plan de conservación puesto en marcha por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León a través de la Fundación Duques de Soria y con la colaboración de la Diócesis de Osma-Soria). Mediante un equipo de carácter interdisciplinar se emprendió una primera intervención, entre los años 2007-2008, que consistió en la evaluación arqueológica de la ruina del templo. A esta intervención, cuyos resultados aparecen recogidos en la memoria sobre los “Trabajos de excavación y control arqueológico de la ermita de la Virgen del Vallejo, Alcozar-Soria”, Archivo de la Fundación Soria Románica, le sucedería una segunda fase, a partir del año 2009, que no pudo completarse. Vid. VV.AA. (2010), t. II, pp. 45-50.

¹⁶⁸¹ Existen discrepancias en el seno de la historiografía sobre si el templo fue construido bien en la primera mitad del siglo XII (GAYA NUÑO (1946), p. 60) o bien en la segunda mitad de dicha centuria (ORTEGO Y FRÍAS (1985), p. 338; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 93 (ficha redactada por Hernando Garrido); GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 70).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

tosquísimo”¹⁶⁸² y, en particular, Ortego y Frías, de cuya descripción sobre la ornamentación pictórica interna, se intuyen algunos problemas interpretativos derivados del deterioro de una ermita de la que vaticinaba su pronta ruina “sin posible recuperación”¹⁶⁸³.

Ortego y Frías, quien diera a conocer las pinturas murales en el año 1985 mediante un alegato en el que reclamaba su necesaria conservación¹⁶⁸⁴, tuvo oportunidad de conocerlas merced a la paradójica intervención de los agentes meteorológicos. Estos sacaron a la luz, “a medida que la triple capa de enlucido iba desprendiéndose a causa de la intemperie”, las composiciones emplazadas en la bóveda de cuarto de esfera absidal y en el paramento del lateral del Evangelio del tramo recto presbiterial¹⁶⁸⁵. De los vestigios pictóricos preservados en los paramentos de la ermita de la Virgen del Vallejo, Ortego y Frías dedujo un repertorio iconográfico formado por un Pantocrátor rodeado por el *Tetramorfos*, en la cuenca absidal (de este motivo identificó algunos vestigios que consideró pertenecientes a los símbolos de los Evangelistas)¹⁶⁸⁶, y por un grupo de santos aureolados distinguidos como miembros de un apostolado, en el muro septentrional del tramo recto presbiterial¹⁶⁸⁷. Con posterioridad a la redacción de su artículo, la continúa exposición a la intemperie ocasionó la ruina integral del conjunto mural dispuesto en el tramo recto presbiterial (**il. 342**), pero supuso, a cambio, el desprendimiento de las películas de enlucido de la bóveda de cañón, lo que sacó a la luz nuevos restos pictóricos. Gutiérrez Baños, que en la visita que emprendiera en el año 1998 no reconociera más que el diseño de un ala (**ils. 343-344**) en la bóveda de cuarto de esfera absidal, describió los nuevos restos pictóricos hallados como grandes figuras con prendas talaras sitas sobre un fondo de color azul oscuro tachonado de estrellas de ocho puntas (**il.**

¹⁶⁸² GAYA NUÑO (1946), p. 60.

¹⁶⁸³ ORTEGO Y FRÍAS (1985), p. 338.

¹⁶⁸⁴ El autor recomendaba la salvación de valiosos elementos escultóricos y pictóricos “para ilustrar y dar fe en el futuro, de cuanto supuso esta memorable Iglesia”. Vid *ibidem*.

¹⁶⁸⁵ *Idem*, p. 335.

¹⁶⁸⁶ Centrado en la bóveda se enmarcó el Pantocrátor, rodeado del *Tetramorfos*, todo ello casi perdido por el desconchado. Lo más visible, a la izquierda, corresponde al águila de *San Juan* (**il. 341**); de otros atributos aparece una garra de león de *San Marcos*, más indicios de los restantes símbolos”. Vid. *ibidem*.

¹⁶⁸⁷ *Idem*, pp. 335-336.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

345)¹⁶⁸⁸. Apenas logró distinguir más de un fragmento de capa pictórica cuya degradación fruto de la perjudicial intervención de los agentes meteorológicos ha seguido hasta fechas recientes (**il. 346**), cuando el Proyecto Cultural Soria Románica, en el marco de la actuación sobre el monumento que, por desgracia, no se completó, contrató a la empresa Técnicas de Arquitectura Monumental S.L. (Artemón) para que interviniera en las pinturas murales. Fue en 2009, cuando la referida empresa, a juzgar por las patologías de las pinturas murales¹⁶⁸⁹, planteó una intervención que buscaba tratar los problemas de estabilidad de dichas pinturas murales aplicando medios técnicos y criterios específicos. Dicha intervención, que tuvo una pretensión conservadora, consistió en la limpieza de la suciedad superficial, en la urgente consolidación y en la fijación de estratos y superficie pictórica, así como en la protección física de las pinturas murales mediante una lámina especial de metacrilato¹⁶⁹⁰. Aun hoy y, a expensas de que se acometa una intervención que salve de la ruina al edificio, el mural está protegido por una lámina de metacrilato que lo salva, mientras dure el andamiaje de madera que la sostiene, de los agentes meteorológicos (**ils. 347-348**).

El valor del artículo que redactara Ortego y Frías reside en la condición del mismo como primer y único testimonio directo sobre una obra pictórica de la que actualmente apenas se distingue nada, una categoría que, sin embargo, no le dispensa de acometer interpretaciones iconográficas y estilísticas un tanto discutibles: en efecto, dicho autor llegó a relacionar los vestigios de un ala (reconocible en la ilustración 341 incluida) descubiertos en la bóveda de

¹⁶⁸⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 364.

¹⁶⁸⁹ La continuada exposición a la intemperie propició, a tenor de los datos recogidos en la “Memoria final. Protección y consolidación de las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo en Alcozar (Soria)”, Archivo de la Fundación Soria Románica, numerosos agentes de deterioro responsables de varias patologías: a las filtraciones, causantes del arrastre de los pigmentos por efecto de las escorrentías de agua y, en unión a los bruscos cambios de temperatura y las heladas, de desprendimientos, habría que añadir el ataque de agentes biológicos (microorganismos, mohos o líquenes...) como responsables del deplorable estado de conservación que presenta el mural. Además, habría que señalar la existencia de huellas de un profuso piqueteado realizado con el firme propósito de garantizar la adherencia de enlucidos posteriores.

¹⁶⁹⁰ En la mencionada “Memoria final. Protección y consolidación de las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo en Alcozar (Soria)”, Archivo de la Fundación Soria Románica, se menciona que con la firme “intención de minimizar el efecto de la exposición a la intemperie sobre los restos de pintura mural conservados, se instaló un sistema de evacuación de agua que evita la erosión por escorrentía de agua y se colocó una lámina de metacrilato adaptada a la curvatura de la bóveda (...)”. “Se construyó un bastidor que sirve de soporte a la lámina metacrilato adaptada a la curvatura de la bóveda y a los restos de pintura conservados”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

cascarón absidal con el águila de *San Juan Evangelista*¹⁶⁹¹. La mencionada interpretación no fue secundada por Gutiérrez Baños quien, a juzgar por la posición que ocupa en la parte superior izquierda de la bóveda de cañón¹⁶⁹², recordó que “lo normal era representar alados a los cuatro símbolos de los evangelistas”, argumentando que dicha posición corresponde, por norma general, al hombre del evangelista *San Mateo*¹⁶⁹³. No obstante, el conjunto mural representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419] presenta al citado águila de *San Juan Evangelista* en esta extraña posición, una insólita ubicación que Ortego y Frías conocía, no en vano fue testigo del hallazgo del citado mural en el año 1958¹⁶⁹⁴, y asimiló al programa pictórico sito en la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar. Con ello trataba de justificar que ambas composiciones, a tenor de las similitudes iconográficas por él apreciadas, fueron realizadas por una misma mano, lo que también se intuiría, a su parecer, de las semejanzas estilísticas entre ambas obras¹⁶⁹⁵.

En el muro norte del tramo recto presbiterial, Ortego y Frías dijo que “en el presbiterio, a nivel de las claves de los arcos geminados, se pintó una banda amoratada en forma de podio, sobre la que se ordenan en pie figuras de santos aureolados de los que apenas se aprecian las siluetas policromas de los siete primeros sobre los sillares del paramento, bien por aplicación directa o por impregnación a través de la desaparecida capa preparada al efecto”. El autor advirtió asimismo que “se aprecian las corpulencias y amplitud de mantos cárdenorojizos, brazos al frente sosteniendo libros o filaterías y mirada hacia el ábside donde figura el Pantocrator. En las cabezas se destaca el pelo en tono más oscuro, lo mismo que en la aureola que las circunda”. Ortego y Frías acaba indicando que “el conjunto pudo

¹⁶⁹¹ ORTEGO Y FRÍAS (1985), p. 335.

¹⁶⁹² GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 364.

¹⁶⁹³ Así se desprende de la usual disposición que diera cuenta RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712: arriba, a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*. Esta inusual disposición del águila de *San Juan* y del hombre de *San Mateo* también se aprecia en los murales de la ermita de San Mamés de Montenegro de Cameros (Soria) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 115) y de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 23-28] y de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 65].

¹⁶⁹⁴ ORTEGO Y FRÍAS (1959), pp. 127-131.

¹⁶⁹⁵ ORTEGO Y FRÍAS (1985), p. 335.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

representar el Apostolado sobre un fondo monocromo amarillento, delimitado por banda cabecera paralela y a tono con el podio” (véase il. 342)¹⁶⁹⁶.

En el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto del presbiterio por el lateral del Evangelio solo se aprecian a día de hoy un conjunto de figuras vestidas con túnicas talaras cuya legibilidad ha mejorado sensiblemente con la actuación promovida por el Proyecto Cultural Soria Románica. No obstante, nada cabe decir sobre su posible significado¹⁶⁹⁷.

De las circunstancias mencionadas se entiende que apenas pueda señalarse más de un programa pictórico víctima de una dilatada y prolongada exposición a la intemperie, siendo esta responsable tanto del fuerte deterioro que presenta como de las múltiples mutilaciones de la película pictórica. Ambas circunstancias han entorpecido, dejando a un lado a Ortego y Frías y a Gutiérrez Baños, el desarrollo de una producción bibliográfica mayor sobre las pinturas murales de la referida ermita de la Virgen del Vallejo, siendo las pocas referencias sobre el programa iconográfico basadas en la descripción que realizara el propio Ortego y Frías. Según el autor, las pinturas murales acusan “un tipo de representaciones liberadas del rigorismo románico-bizantino”¹⁶⁹⁸, lo que supondría su ejecución dentro del estilo gótico y su pertenencia, en virtud de las semejanzas iconográficas y estilísticas que el autor advierte con el mural de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, a “la corriente hispano-gótica de la segunda mitad del siglo XIII”¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁶ Asimismo, menciona que “el costado opuesto se ha derrumbado como parte de la techumbre y muro de mediodía, haciéndose imposible el reconocimiento de la serie pintada que figuró en este lado de la Epístola”. Vid. *idem*, pp. 335-336.

¹⁶⁹⁷ Aunque desconozco el sentido del conjunto mural y la identidad de los personajes representados, conviene señalar que la disposición del citado programa pictórico en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial no se da de forma exclusiva en la ermita de la Virgen del Vallejo. En este punto y, sin saber si, de forma primigenia, el programa iconográfico se extendía por la toda la bóveda de cañón, convendría señalar la existencia de ejemplos en el siglo XII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Justo de Segovia, en el siglo XIV, como en las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Gaceo (Álava) y de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 53-63), así como en el siglo XV. Entre ellas, cabe señalar las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 356], de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), del templo parroquial de Revilla de Santullán (Palencia), de la iglesia de Santa Olalla de La Loma (Palencia) y de la iglesia de Santa María de las Henestrosas (Palencia). Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 89-129; 199-213; 251-278; 293-309.

¹⁶⁹⁸ ORTEGO Y FRÍAS (1985), p. 335.

¹⁶⁹⁹ ORTEGO Y FRÍAS (1959), p. 131.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

El citado marco estilístico y cronológico no fue considerado por Izquierdo Bertiz, quien enmarca el programa pictórico al que aludiera Ortego y Frías en el contexto de la pintura de época románica soriana¹⁷⁰⁰. Por su parte, Hernando Garrido no enmarca los referidos restos pictóricos a horizonte cronológico alguno, contemplando la posibilidad que el *Tetramorfos*, en virtud de la interpretación de Ortego y Frías, hubiera sido, en efecto, realizado por parte del mismo autor que trabajó en las pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal del templo del Rivero de San Esteban de Gormaz¹⁷⁰¹. Asimismo, Hernando Garrido estima que el programa pictórico del templo de Nuestra Señora del Rivero fue realizado en el siglo XV, un parecer al que también se adhirió tiempo después Gutiérrez Baños, para quien las semejanzas estilísticas entre el hipotético ala del águila de *San Juan Evangelista* y el citado *Tetramorfos* representado en el conjunto mural de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero son inexistentes¹⁷⁰². Gutiérrez Baños también advierte sobre la ausencia de componentes de juicio suficientes para acotar la cronología de estas pinturas murales, una reflexión que, sin embargo, no puede hacerse extensible, en virtud, nuevamente, de la paradójica intervención de los agentes meteorológicos, a los escasos restos pictóricos conservados en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial por el costado del Evangelio. En efecto, el material fotográfico utilizado por Gutiérrez Baños en su estudio fue registrado en 1998, un momento en el que el conjunto mural sito en dicha superficie muraria se mostraba todavía parcialmente encalado. El desprendimiento del revoco años más tarde desveló el pavimento sobre el que se disponen las ya citadas figuras ataviadas con túnicas talares, un suelo cuya superficie se anima merced a los sucesivos motivos rombales que la articulan con el firme propósito de insinuar el enlosado de una estancia (**il. 349**). Del diseño descrito, análogo al que orna el pavimento del conjunto de tablas góticas conservadas en la iglesia parroquial de San Pedro de Treviño (Burgos)¹⁷⁰³, el suelo que se distingue por detrás de los donantes del

¹⁷⁰⁰ PÉREZ RIOJA (1985), t. I, p. 292 (texto redactado por Izquierdo Bertiz);

¹⁷⁰¹ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 297; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 92 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁰² GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 364.

¹⁷⁰³ La iglesia parroquial de San Pedro de Treviño conserva dos retablos del siglo XVIII procedentes de la cercana iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Arana (diócesis de Vitoria), retablos cuya estructura barroca funciona de escenografía atemporal para un interesante conjunto de pinturas góticas (PORTILLA

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

intradós del arcosolio abierto en el paramento meridional del templo de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, ils. 98-100] e incluso, el muro sobre el que fuera representado el luctuoso episodio del *Martirio de Santa Catalina* en la pintura del Museo de León¹⁷⁰⁴, se deduce la pertenencia del conjunto mural cuyos sucintos restos se disciernen en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial a la órbita del estilo gótico internacional, en torno a la primera mitad del siglo XV. Aunque lo más determinante para efectuar la citada catalogación es la forma como fue evocado el suelo, conviene apuntar, en consonancia con la información recogida en la señalada memoria final de la intervención, la existencia de letras góticas que estimo pudieran corresponder, a juzgar por la catalogación estilística arriba señalada, a la variante epigráfica de la letra gótica minúscula caligráfica (**il. 350**)¹⁷⁰⁵. Es probable que al marco estilístico y cronológico al que considero corresponden las pinturas murales sitas en el arranque de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial correspondieran también el resto de las pinturas murales que actualmente no se conservan, una interpretación a la que bien pudiera contribuir el motivo decorativo a base de zig-zag que a día de hoy puede distinguirse en el intradós del arco que comunicaba la capilla mayor con la sacristía (**il. 351**) y que se asimila en su diseño al existente en: la rosca interna del arco triunfal del templo de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 357], el intradós de los dos arcos ciegos de medio punto abiertos en el muro sur del tramo recto presbiterial de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 415], la línea de imposta que separa el semicilindro del cascarón absidales en la cabecera de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431] y la que hacía lo propio en el templo de Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 340]¹⁷⁰⁶.

VITORIA/EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO (1968), p. 63; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO/MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (1983), p. 101; SÁENZ PASCUAL (2012), pp. 245-266). Entre ellas, las pinturas de la *Matanza de los Inocentes*, de la *Adoración de los Reyes Magos*, de la *Anunciación y Visitación* y del *Nacimiento de Cristo*, tablas en las que se observa el citado pavimento con formas rombales.

¹⁷⁰⁴ GONZÁLEZ CHAO (1995), p. 12.

¹⁷⁰⁵ “Memoria final. Protección y consolidación de las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo en Alcozar (Soria)”, Archivo de la Fundación Soria Románica. Esta fue una escritura de prolongada fortuna que, surgida a mediados del siglo XIV, consiguió imponerse a partir de comienzos del siglo XV (continuó empleándose durante la primera mitad del siglo XVI). Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. 1, p. 69.

¹⁷⁰⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 141; GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 48 y 75-76.

33.- BOCIGAS DE PERALES. Pinturas
murales de la iglesia de San Pedro.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Bocigas de Perales, sito a poco más de 90 kilómetros al oeste de la capital soriana, se enclava en la comarca de El Burgo de Osma, población de la que dista 37 kilómetros aproximadamente.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 352-366).

- **Localización:** El conjunto mural se emplaza principalmente en la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial, conservándose escasos vestigios pictóricos en la bóveda de cascarón y en el hemiciclo absidales.

- **Temas:** En la ya referida bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial apenas se discernen los vestigios de una mandorla que albergaría un *Cristo en majestad* flanqueado por un arruinado *Tetramorfos*, así como por seis santos y otros tantas figuras angélicas (tan solo se han conservado tres tañendo instrumentos musicales) agrupados en grupos de tres. En el hemiciclo absidal todavía se distingue una efigie de Jesucristo de la que no es posible precisar su naturaleza primigenia.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo a finales de la pasada centuria.

- **Fecha de tratamiento y/restauración:** Tuvo lugar en el año 2010.

- **Técnica:** El hecho de que la presente ficha fuera realizada sin la consulta previa de la memoria de intervención impide precisar la técnica empleada en su ejecución.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Primera mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** De las acciones de piqueteado acometidas con el firme objeto de garantizar el agarre de enlucidos posteriores y de patologías de diferente consideración (producidas por los altos niveles de humedad o por la apertura de una gran ventana en el muro meridional del tramo recto presbiterial), pudiera deducirse la importante pérdida de superficie pictórica de la que ha sido víctima el conjunto mural, un hecho que tiene su refrendo en las dudas que suscitan la lectura e interpretación de la obra pictórica en cuestión.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrito en los límites de la jurisdicción episcopal soriana, el núcleo poblacional de Bocigas de Perales, ubicado en el valle homónimo, por debajo de los páramos que jalonan el camino hacia los cercanos núcleos de Langa de Duero y Zuzones¹⁷⁰⁷, tiene como edificio más representativo la iglesia de San Pedro. El templo, localizado en el centro de la villa, fue erigido en la primera mitad del siglo XII con arreglo a postulados estructurales románicos ya vistos en otros edificios: una nave cubierta con armadura línea rematada por un ábside de planta semicircular precedido por un tramo recto presbiterial y galería porticada adosada al lateral meridional¹⁷⁰⁸. La mencionada fábrica románica debió de permanecer casi intacta hasta época moderna, cuando, en sustitución del muro septentrional de la nave, se levantó un amplio arco formero que permitió la incorporación de una nave aneja en el costado del Evangelio de la iglesia¹⁷⁰⁹. Además de las transformaciones que modificaron la primigenia volumetría románica del templo de San Pedro de Bocigas de Perales, se procedió al íntegro enjalbegado de los paramentos internos, así como a la instalación de un retablo barroco que focaliza la perspectiva de la capilla mayor mediante una mazonería que oculta totalmente tanto el semicilindro como el cascarón absidales de la cabecera románica¹⁷¹⁰. Las referidas intervenciones reformistas dieron como resultado una estética que prevaleció casi incólume hasta los últimos años de la pasada centuria, cuando, con ocasión de los trabajos ordinarios de acondicionamiento que tuvieron lugar en el templo, se decidió picar sus enlucidos con el objeto de sacar a la luz el material pétreo que constituía sus paramentos.

Fue en el transcurso del referido proceso cuando se produjo el hallazgo de las pinturas objeto de estudio, un amplio programa pictórico que considero se extendería por la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial y, a juzgar por los vestigios conservados por

¹⁷⁰⁷ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 247 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁰⁸ IZQUIERDO BERTIZ (1985), p. 274 y GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 71 consideran que la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales contó con una galería porticada románica abierta en su costado meridional y sustituida en época moderna por el actual atrio de acceso.

¹⁷⁰⁹ Conviene señalar que el paramento septentrional del tramo recto presbiterial fue también reemplazado por un arco de menor luz con el firme objeto de facilitar la comunicación entre el presbiterio y la nave de moderna factura. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 247 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷¹⁰ *Ibidem*.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

delante de la estructura barroca del retablo mayor, por el semicilindro y bóveda de cascarón absidales. Su hallazgo, no obstante, no desembocó, como así se desprende de las fotografías que realizara Gutiérrez Baños en el año 2002 (ils. 352-353), en su inmediata restauración, debiendo de esperar hasta el año 2010 para que quedara sujeto al referido proceso. Fue en este momento cuando el Proyecto Cultural Soria Románica, que también promoviera en ese mismo año la intervención sobre las pinturas murales de las iglesias de San Juan Bautista de Matanza de Soria [cat. 37] y de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 38]¹⁷¹¹, impulsó la actuación en la obra pictórica con el fin de erradicar las patologías derivadas de la filtración de humedades, del profuso piqueteado de la superficie pictórica con el objeto de garantizar el agarre de enlucidos posteriores y de la apertura de una amplia ventana en el marco de las reformas barrocas (ils. 354-355)¹⁷¹².

A las actuaciones ahora emprendidas se añadió la necesidad de verificar la continuidad del conjunto mural por detrás del retablo mayor barroco a fin de establecer la primigenia extensión del programa pictórico en los paramentos que comprenden la capilla mayor de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales. Aunque desconozco las conclusiones de dicha indagación, pues no he logrado consultar la memoria de la citada intervención debido a las circunstancias antes descritas en la nota al pie de página, resulta factible considerar que los vestigios pictóricos conservados en el hemicíclo y en el cuarto de esfera absidales pudieron conformar una extensa composición pictórica que bien pudo comprender los paramentos de la cabecera en su integridad o bien pudo servir, de la misma manera que en los templos de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 247], de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 298] o de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431],

¹⁷¹¹ Los problemas derivados de la redacción y posterior entrega de la memoria de la intervención sobre las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales han propiciado que este estudio se haga sin su consulta previa. Dicha circunstancia determina que el estudio se haga sin la precisión necesaria, un hecho que impide solventar los interrogantes que, por ejemplo, se ciernen sobre la originaria extensión de un programa pictórico del que ignoro si hay vestigios tras el retablo mayor.

¹⁷¹² En el dominio <http://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-soria-romanica-saca-luz-importantes-hallazgos-pinturas-murales-iglesias-matanza-osenilla-bocigas-20100219142943.html> (consultado el 31 de octubre de 2014) pude consultarse la nota de prensa publicada por una conocida agencia de noticias bajo el siguiente título: "Soria Románica saca a la luz importante hallazgo en pinturas murales en las iglesias de Matanza, Osonilla y Bocigas" (*Europa Press*, 19 de febrero de 2010). El hallazgo de la referida noticia y su posterior lectura me permitió no solo acotar el marco temporal de la intervención sino también conocer algunas de las patologías padecidas por el mural.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de complemento del mensaje religioso divulgado mediante algún tipo de elemento mueble o de sistema retablistico contemporáneo al conjunto mural. De estas dos interpretaciones, la segunda considero que sería la más certera y la responsable del singular emplazamiento del programa iconográfico y, más en concreto, del *Cristo en majestad* y del *Tetramorfos*, en la bóveda de cañón del tramo recto del presbiterio (il. 356). De un modo más extremo que lo sucedido en el conjunto mural del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, donde la originaria presencia de un retablo o elemento mueble pudiera explicar la apretada concentración de la efigie de *Cristo juez* y del ya referido *Tetramorfos* en la mitad superior de la bóveda de cuarto de esfera absidal [cat. 40, il. 419]¹⁷¹³, la instalación de una estructura retablistica que tapara parte de la bóveda de cascarón pudo obligar a desplazar a *Cristo en majestad* y a los cuatro vivientes que lo flanquearían a una superficie diferente de la que suele ocupar dicho programa iconográfico¹⁷¹⁴. De ser correcta esta interpretación, la instalación del retablo mueble debió de sumir a la capilla mayor en la completa oscuridad al ocultar su ensamblaje el vano correspondiente a la fábrica románica primigenia, un hecho que en los templos antes señalados se resolvió mediante la apertura de una o dos ventanas subsidiarias en el ábside románico y que en la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales desconozco como pudo solventarse al no existir huella de vano alguno en el propio ábside.

La colocación del retablo mayor barroco sí que propició, sin embargo, la apertura de un vano en el paramento de la Epístola del tramo recto presbiterial (no es posible determinar si como ampliación de uno ya preexistente), una amplia ventana cuyas enormes dimensiones hicieron que también comprendiera el arranque de la bóveda de cañón que cubre el referido tramo y que aloja un interesante programa iconográfico (véase il. 355). Esta circunstancia determinó como no podría ser de otra manera, la ruina parcial del fragmento de superficie pictórica allí representado, un hecho que, en efecto, condiciona, como también la extensa

¹⁷¹³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 81.

¹⁷¹⁴ La utilización de la bóveda de cañón como soporte de *Cristo en majestad* y del *Tetramorfos* también se observa en la ermita de San Mamés de Montenegro de Cameros (Soria), en concreto, en una de las dos capillas absidales que, a modo de nicho, escoltan el ábside semicircular (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 115). Con todo, y a pesar del análogo emplazamiento del referido motivo iconográfico en ambos murales, las circunstancias que propiciaron dicha concepción estimo que difieren, pues la señalada capilla de la ermita de San Mamés no cuenta, a diferencia del templo de San Pedro de Bocigas de Perales, con la bóveda de cuarto de esfera absidal que solía reservarse para representar esta iconografía.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

laguna pictórica que comprende tanto el sector central como septentrional de la bóveda de cañón (véase il. 356), la adecuada lectura e interpretación del programa iconográfico que en origen fuera representado. Las pérdidas de película pictórica ya descritas impiden, incluso, advertir, la primigenia articulación de las pinturas murales en los cinco compartimentos en que considero estuvieron estructuradas (véase il. 356) de ser adecuada la interpretación que aboga por: la existencia de un primer encasamento sito en el sector central de la bóveda de cañón y escoltado por dos compartimentos ubicados en el sector meridional de la referida bóveda y, a buen seguro, por otros dos (la gran laguna pictórica señalada permite tan solo discernir el encasamento sito en el arranque de la bóveda y parte del que fuera representado por encima), simétricos a los anteriores, en el sector septentrional. La separación entre cada uno de los citados encasamientos en que, a mi parecer, se articularían las pinturas murales, se hace mediante bandas de trenzado (véase ils. 356-357), un motivo ornamental abstracto que aparece con cierta asiduidad en obras pictóricas de estilo gótico lineal¹⁷¹⁵ y que se suma a la cenefa a base de motivos en zig-zag que, también existente en otros conjuntos murales de la zona¹⁷¹⁶, aún se distingue en la rosca interna del arco triunfal (**il. 357**)¹⁷¹⁷.

¹⁷¹⁵ La mencionada banda de trenzado aparece, por ejemplo, en las pinturas sobre tabla del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo (ca. 1295) procedentes de la ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos) y a día de hoy conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Además de en este conjunto pictórico, la banda de trenzado fue también utilizada como componente delimitador de la mutilada *Anunciación* que fuera en origen plasmada (último tercio del siglo XIV) en el antiguo pórtico del templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas. También aparece en las pinturas murales del paramento oriental de la capilla de San Martín de la catedral de vieja de Salamanca, de 1262, o en las pinturas murales del sepulcro de don Diego, arcediano de Ledesma, de la catedral vieja de Salamanca, de ca. 1330. En los murales del coro del convento de Santa Clara de Salamanca que Gutiérrez Baños designara con los números 4 y 5 y que catalogara en torno al año 1400 también aparece la referida banda de trenzado. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 103, 110, 147, 181 (nota n.º 668), 196, 197.

¹⁷¹⁶ Misma decoración pictórica aparece en la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 30, il. 351], en las iglesias de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 415] y de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431]. También podía contemplarse en las pinturas murales de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426].

¹⁷¹⁷ El empleo de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial como soporte para el programa pictórico también se aprecia en conjuntos murales del siglo XII, como en las pinturas murales de las iglesias de San Justo de Segovia, así como del siglo XIV, como en las pinturas murales de San Martín de Gaceo (PORTILLA VITORIA (1982), pp. 182-245 (texto redactado por Steppe) y SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 23-24) y de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 53-63. En el siglo XV cabría mencionar las pinturas murales conservadas en el templo de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), en la iglesia parroquial de Revilla de Santullán (Palencia), en la iglesia parroquial de Santa Olalla de La Loma (Palencia) y en la iglesia parroquial de Santa María de las Henestrosas (Palencia) (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 89-129; 199-213; 251-278; 293-309). Aunque las obras pictóricas

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

De los cinco encasamientos en que, a buen seguro, se estructuraría el conjunto mural, el localizado en el sector central de la bóveda de cañón debió de tener, a pesar de los exiguos restos que de él se conservan y a juzgar por el tamaño de los compartimentos representados en los sectores meridional y septentrional de la bóveda (siempre y cuando se considere la simétrica concepción de los cuatro), unas mayores dimensiones. De este manera, su mayor formato bien pudiera ser reflejo de la mayor trascendencia que le fue otorgado al programa iconográfico alojado en su interior, donde según parece fue representada una composición pictórica que tendría como protagonista a un *Cristo en majestad* del que apenas se aprecia parte del orbe que sostendría con su mano izquierda y del fondo estrellado sobre el que se recortaría su gran efigie (**il. 358**). La figura de Cristo, seguramente en posición sedente y bendiciendo a los presentes con su mano derecha a juzgar por lo visto en otros murales de igual temática¹⁷¹⁸, estaría dentro de la tradicional mandorla flanqueada por los símbolos de los cuatro evangelistas (el *Tetramorfos*). A estos parece que el autor debió de representar, a juzgar por la manera como aparece el águila de *San Juan* (el hecho de que su efigie no esté orientada hacia Cristo resulta, a mi parecer, extraño), el único de los cuatro vivientes que se ha conservado, nimbados, posiblemente alados y caracterizados por medio de inscripciones encerradas en ondulantes filacterias (**il. 359**) con arreglo a la tradicional disposición que ya señalara Réau: arriba, a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*¹⁷¹⁹.

citadas comparten emplazamiento, la concepción de las mismas varia, existiendo murales conformados por diferentes escenas articuladas en registros (pinturas murales del templo de San Martín de Gaceo) y conjuntos pictóricos constituidos por hileras de personajes. En este grupo habría que clasificar las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales, así como los conjuntos murales de la ermita de de la Virgen del Vallejo de Alcozar y del templo de Nuestra Señora de la Concepción de la localidad segoviana de Castro de Fuentidueña, que conserva una *Santa Cena* en dicho emplazamiento.

¹⁷¹⁸ Con arreglo a la citada tipología fueron representadas las efigies de *Cristo en majestad* de los murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Arévalo, de ca. 1384 (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 45), de la Asunción Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 24] o de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 420].

¹⁷¹⁹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712. Aunque la disposición adoptada es la canónica, no es posible saber con certeza si el autor intercambió las posiciones de los símbolos de los evangelistas *San Mateo* y *San Marcos* como en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz o de la ermita de San Mames de Montenegro de Cameros (Soria).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

Aunque los presupuestos iconográficos a los que se adecua dicha escena dispuesta en el sector central de la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial del templo de San Pedro de Bocigas de Perales enraízan, como ya señalé en el caso de las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, en período románico, la pervivencia de los mismos como medio para ensalzar la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos, se prolongó durante los siglos XIII, XIV e, incluso XV. A dicha centuria pertenecen, permaneciendo ajenos de aquella variante iconográfica de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, modalidad cuya representación responde a la enorme fortuna alcanzada por la visión del evangelista San Mateo a partir del siglo XII como referencia al ya referido final de los tiempos¹⁷²⁰, los conjuntos murales de las iglesias de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila)¹⁷²¹, de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 24] y, acaso, de San Pedro de Bocigas de Perales. El autor, quizás, con el fin de glorificar a la figura de Cristo que fuera en origen representada en el encasamento central, dispuso, en el compartimento situado inmediatamente a la derecha de dicho motivo iconográfico, a tres ángeles alados y nimbados de cuerpo entero tañendo tres cordófonos que estimo habría de identificar, con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha, con una mandora, un salterio y un arpa gótica (**il. 360**). Ciertamente, si la simetría estructural tuviera su extensión en la iconográfica, el encasamento que parece debió de situarse en el sector septentrional de la bóveda de cañón (el que se ubicaría a la izquierda de *Cristo en majestad*) alojaría otras tres figuras angélicas con instrumentos musicales de análoga factura (**il. 361**)¹⁷²².

Al margen del programa iconográfico analizado en líneas precedentes, toda persona que accediera al templo de San Pedro de Bocigas de Perales tendría la posibilidad de reparar en

¹⁷²⁰ MÂLE (1986), p. 354.

¹⁷²¹ MIGUEL CABEZA (2009), pp. 681-682.

¹⁷²² Aunque no parece ser el caso, en ocasiones, los ángeles músicos aparecen en un contexto escatológico, como en el mural del *Juicio final* procedente de la iglesia conventual de San Pablo de Peñafiel y a día de hoy en el Museo de Valladolid o en el conjunto mural de semejante temática de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León). A este respecto, Gutiérrez Baños, que redactara el “Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)” en 2005, menciona, al mismo tiempo que señala lo insólito de dicha representación en este contexto, la presencia de un ángel con una cuerda pulsada o punteada.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

un conjunto de figuras sagradas encaminadas a satisfacer los requerimientos religiosos que pudieran tener. Mediante un sistema estructural semejante al de los ángeles, el autor de las pinturas murales objeto de estudio representó seis santos, ordenados en dos grupos de tres, en los encasamientos emplazados en el arranque meridional y septentrional de la bóveda de cañón que cubre el tramo recto presbiterial (véase ils. 354-355). La simétrica concepción que se desprende de tal ordenación no se extiende, no obstante, a la naturaleza de las santos que fueran en origen representados, tratándose de figuras sagradas femeninas las albergadas en el encasamiento sito en el sector septentrional de la referida bóveda de cañón y de santos diáconos, a juzgar por el tipo de atavío con el que están vestidos los dos emplazados en los extremos del encasamiento (de la figura central no se aprecia más que el nimbo que certifica su condición de santidad), identificada con una dalmática roja sobrepuesta a una túnica blanca, los ubicados en el encasamiento del sector meridional de la citada bóveda de cañón presbiterial. Estas últimas figuras, muy dañadas a consecuencia de los notables deterioros motivados por la apertura de un vano en época barroca y por la extensa laguna pictórica que estimo generó este proceso (**ils. 362-363**), parecen sujetar con su mano derecha un libro, un atributo que no permite certificar, dada la asidua representación del mismo, la identidad de dichas efigies. Con todo, de ser apropiada la interpretación que les identifica como santos diáconos, bien pudieran equiparse, por ser los más habituales, con *San Lorenzo* o con *San Esteban*.

Las dudas que se ciernen sobre la identidad de los santos en origen representados en el compartimento dispuesto en el sector meridional de la bóveda de cañón son mayores que las que suscitan las tres figuras sagradas femeninas contenidas en el encasamiento del sector septentrional (**il. 364**). Aun existiendo interrogantes en torno a la identidad de la figura sita en el centro del compartimento, pues una laguna pictórica arruina su atributo específico, la nimbada efigie ubicada a la izquierda del encasamiento estimo que habría que identificarla con *Santa Catalina de Alejandría* (**il. 365**) a juzgar por la rueda de carro que sujeta con su mano derecha en alusión al tipo de martirio del que la santa fue víctima (no es posible saber si *Santa Catalina de Alejandría*, de igual forma que en el conjunto mural conservado en el templo parroquial de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 174] sostendría

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

también una espada en alusión a su decapitación)¹⁷²³. Por lo que a la nimbada figura situada en el extremo derecho del citado compartimento respecta, cabe señalar que su condición de mártir cristiana queda ratificada en la palma de martirio que sujeta con su mano derecha. Con la mano izquierda, por otra parte, sostiene una especie de recipiente que, a mi parecer, albergaría los ojos que identificarían a esta efigie con *Santa Lucía*¹⁷²⁴, también representada en el conjunto mural del templo de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 47].

Al margen del programa iconográfico representado en la bóveda de cañón que cubre el tramo recto prebiterial, conviene hacer mención a los sucintos restos pictóricos que aún se observan en el hemiciclo y en la bóveda de cuarto de esfera absidales. De estos restos, cuya verdadera extensión ignoro dada su precaria conservación y la imposibilidad de precisar si la decoración pictórica seguiría por detrás del ensamblaje del retablo mayor barroco, apenas pueden discernirse más que los restos, en el sector meridional del semicilindro absidal y en el muro del tramo recto presbiterial de este lado, de una dañada inscripción completamente ilegible que quedó mutilada por la ventana abierta en época barroca. Bajo el fragmento de inscripción que todavía se discierne en el sector meridional del hemiciclo absidal, apenas se reconoce, merced al nimbo crucífero que aún se distingue, una efigie de Jesucristo de la que ignoro el sentido que en origen le fue conferida y si, como considero, fue concebida como complemento al mensaje religioso transmitido por un retablo mueble contemporáneo a las pinturas murales (il. 366).

¹⁷²³ El ciclo hagiográfico de *Santa Catalina de Alejandría*, que culmina con el martirio de la santa en una especie de artefacto formado por una serie de ruedas y con su decapitación (VORÁGINE (2008), t. II, p. 770), fue recogido con cierto detallismo en la ficha relativa al programa pictórico de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva. La manera como fue representada *Santa Catalina de Alejandría* en las pinturas murales objeto de estudio recuerda a como aparece tanto en el mural del sepulcro del obispo fray Pedro en la capilla de San Nicolás de la catedral vieja de Salamanca, de ca. 1130-ca. 1340, como en el programa pictórico del iglesia de San Marcos de Salamanca, de finales del siglo XIV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 164 y 224).

¹⁷²⁴ Las dudas en torno a la identidad de ambas santas se cimentan en el hecho de que tanto *Santa Águeda*, víctima de azarosos tormentos entre los que se incluye el arranque de sus pechos por mandato del cónsul siciliano Quintiliano, como *Santa Lucía*, tradicionalmente caracterizada con sus dos ojos en consonancia con el sentido etimológico de su nombre (la raíz de Lucía está relacionada con la palabra luz), suelen aparecer de forma semejante: sujetando un recipiente que contiene bien los pechos, en el caso de *San Águeda*, o bien los ojos, en el caso de *Santa Lucía*. Dicha semejanza se aprecia, por ejemplo, en el retablo dedicado a la Madre Dios recogido por GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987), p. 197, donde están representadas las dos figuras sagradas.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Las consideraciones iconográficas señaladas son las únicas que pueden extraerse de un conjunto mural del que, a expensas de poder consultar la memoria de intervención sobre el mismo, no puede señalarse más que no existe reseña documental y bibliográfica alguna, un sucinto panorama que estimo puede deberse al reciente hallazgo¹⁷²⁵ de una obra pictórica que considero fue ejecutada en el siglo XV a tenor de algunos caracteres a tener en cuenta. Entre ellos cabría que señalar los componentes arqueológicos, en particular, los cordófonos con que fueron representados los ángeles, así como los rasgos estilísticos que constituyen la obra pictórica. Por lo que a los cordófonos respecta pudiera decirse (véase il. 360), a pesar del pésimo estado de conservación de los mismos y del esquematismo con que estos fueron representados, que la mandora con la que aparece el ángel sito a la izquierda se adecua a la estructura que describiera Rosario Álvarez en su obra (a saber, una caja delgada piriforme con el fondo abombado, un mástil corto y clavijero en forma de hoz)¹⁷²⁶, siendo imposible extraer más consideraciones que ayuden a precisar su tipología. Algo más puede señalarse del salterio que lleva el ángel del centro, pues considero que pudiera tratarse de un salterio gótico a juzgar por la ligera curvatura que parece presentan los lados oblicuos de su caja trapezoidal. Con todo, de ser adecuada esta identificación, cabría mencionar que el referido salterio alcanzó una enorme fortuna durante los siglos XIV y XV¹⁷²⁷, en consonancia con el arpa gótica que estimo sujeta el ángel de la derecha dada la representación del clavijero y de la columna curvados.

Las escasas consideraciones que pueden extraerse de los cordófonos que llevan cada uno de los tres ángeles propicia que haya que recurrir a los caracteres estilísticos para acotar el marco temporal de un conjunto mural que evoca un cierto poso arcaizante deudor del estilo gótico lineal perceptible en: la preeminencia de la línea en la construcción de las efigies y de los objetos, el neutro tratamiento del fondo sobre el que fueron representadas las figuras

¹⁷²⁵ Hernando Garrido no hace mención alguna a las pinturas murales en la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* a pesar de que en el material fotográfico que incluye estas ya eran visibles. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, pp. 247-250. En esta época, como atestiguan también las fotografías que realizara Gutiérrez Baños en el año 2002, no se discernía prácticamente nada del programa iconográfico objeto de estudio.

¹⁷²⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1982), t. I, p. 701.

¹⁷²⁷ *Idem*, pp. 427 y 433-434.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

(llama la atención la situación de las mismas sobre fondos que muestran una bicromía roja y azul que evocan al sistema compositivo utilizado en el estilo gótico lineal), así como la ausencia de referencias espaciales y la sensación de que las figuras se sitúan en un espacio metafísico. A ello, habría que añadir el uso de la banda de trezado, un motivo decorativo que aparece con cierta asiduidad en conjuntos pictóricos adscritos al referido estilo gótico lineal. A estos caracteres se contraponen, sin embargo, otros más modernos, como el cierto dinamismo corpóreo que se deduce de la representación de las tres figuras femeninas y, en concreto, de los ángeles ya señalados (de entre las distintas posturas que presentan, resulta llamativa la representación de perfil del ángel de la derecha intentando con ello interactuar con el más inmediato), así como de la intención del artista por evocar una cierta sensación de tridimensionalidad mediante el tratamiento, si bien de una forma un tanto torpe, de las alas de los ángeles. Semejantes características estimo que sitúan el conjunto mural, a pesar de la retrógrada concepción evocada por las propuestas estilísticas ya descritas, en el siglo XV, en la primera mitad de la señalada centuria, en paralelo a la institución de presupuestos estilísticos internacionales de escasa resonancia en un mural de concepción retardataria y relacionable con ciertos estilemas que evocan la pintura de estilo gótico lineal. Ello pudiera deberse bien al escaso virtuosismo del artista o bien a su situación en un ámbito rural al que apenas llegan las novedades estilísticas.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

34.- CASTILLEJO DE ROBLEDO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Castillejo de Robledo, sito a 99 kilómetros al oeste de la capital soriana, se enclava en la comarca de El Burgo de Osma, núcleo del que dista 42 kilómetros.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 367-376).

- **Localización:** Se sitúa en el paramento sito frente al acceso meridional del templo.

- **Temas:** Se trata de un arruinado *San Cristóbal* encerrado en un encasamento vertical que interrumpe el burdo despiece de sillares en rojo que tapiza los muros que definen la nave de la iglesia. Habría también que sumar los motivos ornamentales abstractos que revisten los paramentos y bóvedas de la capilla mayor, así como el arco triunfal.

- **Fecha de descubrimiento:** El *San Cristóbal* fue descubierto por el párroco don Eustaquio Pastor Teresa con ocasión de la apertura de una ventana en 1933, un descubrimiento que le llevó a reparar, al querer corroborar la continuidad del programa pictórico por el resto de los muros, en los motivos ornamentales abstractos antes mencionados y desvelados en su totalidad en el marco de la intervención acometida en los años 80.

- **Fecha de tratamiento y/restauración:** La decoración pictórica mural que tapiza los paramentos internos de la iglesia parroquial de Castillejo de Robledo fue consolidada en el marco de la intervención desarrollada en los años 80 y restaurada con ocasión de las labores de restauración acometidas entre 2007 y 2009.

- **Técnica:** No la precisa la memoria de la intervención.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Tercer cuarto del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** La escena protagonizada por el *San Cristóbal*, gravemente afectada por circunstancias de diverso tipo (la apertura de un vano, humedades y escorrentías de agua ocasionadas por los problemas en la cubierta), ha quedado sujeta a sendos procesos de consolidación y de restauración que han permitido erradicar su continuo y progresivo deterioro.

- **Bibliografía:** PASTOR TERESA (1952), pp. 10-11; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 281; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, pp. 375-377 (ficha redactada por Hernando Garrido); GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 73. RIVERA BLANCO (1995), vol. II, p. 801 (ficha redactada por Andrés Ordax).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Enclavado en los límites de la circunscripción episcopal de Osma-Soria, el municipio de Castillejo de Robledo, localizado en las faldas de un escabroso roquedo sobre el que apenas queda resto alguno de una fortificación, se asienta en un paraje en el que la tradición ubica la conocida afrenta del Robledo de Corpes (humillación a la que fueron sometidas las hijas del Cid a manos de los Infantes de Carrión)¹⁷²⁸. El término cuenta con el templo dedicado a la Asunción de Nuestra Señora como edificio más emblemático. Dicha iglesia, integrada en la irregular estructura urbana derivada de la abrupta orografía del territorio ya citada, debió de erigirse, a tenor de recientes estudios, en la segunda mitad del siglo XII con arreglo a un tipo de planta muy habitual en otras iglesias de la provincia soriana¹⁷²⁹: una única nave con cubierta de madera rematada por un ábside semicircular abovedado antecedido por el tramo recto presbiterial y galería porticada adosada al lado meridional¹⁷³⁰.

La antigua volumetría románica de la iglesia parroquial de Castillejo de Robledo resultó levemente transformada en virtud de las modificaciones de las que fue objeto el edificio en época moderna, cuando se construyó la sacristía en el lateral septentrional de la cabecera, se construyó una espadaña sobre la primitiva fábrica románica y se encalaron sus paramentos internos¹⁷³¹. Estas actuaciones reformistas proporcionaron a la iglesia una estética distinta, una imagen que perduró casi intacta hasta que el acusado deterioro y los graves problemas estructurales del edificio aconsejaron su urgente intervención a inicios de la década de los 80 del siglo pasado. Fue en el marco de dicha intervención, comenzada a principios del año 1986 según proyecto realizado por el arquitecto don Carlos Clemente San Román en 1984, cuando se hicieron: el retejo y el tratamiento de la cubierta, la ejecución del actual portalillo que precede el acceso principal al templo y que sustituye al pórtico románico, la excavación arqueológica del pavimento y del atrio de la iglesia, así como el tratamiento de las pinturas

¹⁷²⁸ GARCÍA PÉREZ (1984), p. 49; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 278.

¹⁷²⁹ Lejos de aquellas interpretaciones que databan la iglesia entre finales del siglo XI y principios del siglo XII (ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (1986), p. 140) y de aquellas que no precisaban su pertenencia a un periodo concreto dentro del siglo XII (MUIR WHITEHILL (1932), p. 465; RIVERA BLANCO (1995), vol. 2, pp. 800-801 (ficha redactada por Andrés Ordax), la historiografía actual aboga porque el templo fue construido en la segunda mitad del siglo XII. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 375 (ficha redactada por Hernando Garrido) y GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 73.

¹⁷³⁰ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 375 (ficha redactada por Hernando Garrido)

¹⁷³¹ A las intervenciones mencionadas habría que añadir la ampliación de la citada sacristía en el año 1951.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

murales que fueran encontradas por el párroco don Eustaquio Pastor Teresa en 1933¹⁷³². El sacerdote, que fuera párroco de la localidad entre 1933 y 1965, descubrió, con ocasión de la apertura en 1933 de una amplia ventana en el paramento septentrional¹⁷³³, una escena que interpretó representaba la afrenta del Robledo de Corpes. Además de la citada escena, que mandara dibujar a un seminarista a fin de dejar constancia de un programa pictórico que quedó casi arruinado una vez hallado, el sacerdote distinguió también un sistema decorativo abstracto que describió de la manera que sigue: “el ábside aparece pintado con un tosco ajedrezado y lo restante formando cuadros”¹⁷³⁴. Dicho hallazgo, del que dejara testimonio el referido párroco, resultó no ser más que una mínima parte del amplio repertorio pictórico hallado en 1986 merced a las catas realizadas por el equipo dirigido por el restaurador don Luis de Huéscar Garvi. Bajo su tutela se encontró, en la pared norte, “un rejuntado pintado en rojo, sobre fondo blanco (a medida que se realizaba se comprobó que se extendía por los paramentos del cuerpo de la nave), y en su zona central se observa una composición con pequeñas figuras”, mientras que en la zona del ábside y del presbiterio salió a la luz “un dibujo de taqueado en blanco, gris y negro”. El técnico apostilla que “la capa intermedia en el ábside muestra un dibujo en forma de gajos rojos y blancos”, señalando, asimismo, que en las “columnas que sustentan el arco formero del presbiterio aún se observan restos de policromía sobre enfoscado”¹⁷³⁵. Los trabajos ya referidos, junto a la meticulosa y completa eliminación de los morteros que ocultaban los conjuntos murales, permitieron constatar la verdadera extensión de un amplio programa pictórico que fue adecuadamente consolidado,

¹⁷³² En el “Informe sobre el estado de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Castillejo de Robledo (Soria)” redactado en 2001 y custodiado en el Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-319, se detalla el proyecto de urgencia que redactara el arquitecto don Carlos Clemente San Román.

¹⁷³³ En mayo del año 1933 vine [don Eustaquio Pastor] de cura párroco a este mi querido pueblo (...). En octubre de aquel año. Con el beneplácito de mi prelado Excmo. Díaz y Gomara, mandé –pues la iglesia estaba oscurísima- abrir cuatro ventanas. Dos en el presbiterio; otra en medio de la iglesia –parte norte- y un óculo en la pared de la torre, que da luz al coro. Por cierto que en la de en medio de la iglesia, o sea la que abrí frente a la puerta principal, aparecieron unas pinturas, de poco valor en sí, pero que desde el primer momento supuse que eran de algún asunto histórico de esta villa, pues en ellas aparecen el castillo, la iglesia y alrededores y dominando todo, un guerrero de formas atléticas”. Vid. PASTOR TERESA (1952), p. 10.

¹⁷³⁴ *Idem*, p. 11.

¹⁷³⁵ “Indicaciones referentes a la visita de la obra realizada por la dirección facultativa a las obras de restauración de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Castillejo de Robledo (Soria)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-18.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

debiendo de esperar hasta la minuciosa restauración del edificio ejecutada entre 2007-2009 a instancias de la Dirección General de Patrimonio y Bienes Culturales de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, para la restauración, una vez eliminados los problemas derivados de la humedad por capilaridad y de las escorrentías causadas por el mal encuentro entre la techumbre y de los paramentos¹⁷³⁶, de las pinturas murales objeto de estudio.

De entre los motivos pictóricos abstractos que ornamentan los paramentos internos de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora Castillejo de Robledo cabe destacar la ornamentación a base de múltiples volúmenes geométricos que, dibujados en perspectiva y dispuestos a tizón, tapizan los paramentos y las bóvedas de la capilla mayor románica. Con la excepción del semicilindro absidal, así como del paramento septentrional del tramo recto presbiterial (**il. 367**), la ornamentación pictórica se extiende por el resto de las superficies (a saber, bóveda de cuarto de esfera absidal y de cañón apuntado del tramo recto presbiterial, así como paramento meridional de dicho tramo e intradós y rosca interna del arco triunfal). El motivo es el mismo, pero varía su policromía, como se contempla en la combinación de tonos blancos, negros y rojos, en los volúmenes geométricos sitos en el muro meridional de dicho tramo recto presbiterial frente a los tonos blancos y negros usados en los volúmenes representados en el resto de los muros y bóvedas. Resulta llamativo el protagonismo que el artista otorgó a un motivo ornamental que alcanzó una gran fortuna como recurso pictórico encaminado a componer los simulados arrimaderos de los murales figurativos realizados en periodo tardogótico¹⁷³⁷. Además del citado motivo ornamental, aún se distingue una gruesa

¹⁷³⁶ En el referido “Informe sobre el estado de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Castillejo de Robledo (Soria)” custodiado en el Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-319, se señalan ambas circunstancias como las principales causantes del acusado deterioro de la obra pictórica.

¹⁷³⁷ Frente a lo ocurrido en la iglesia parroquial de Castillejo de Robledo, donde dicho motivo ornamental se extiende por los muros y bóvedas de la cabecera en modo análogo a como lo hace en el conjunto mural de la iglesia de Santa María de Mellid (A Coruña) (POST (1933), vol. IV, part 2, pp. 479-480, fig. 186), las pinturas murales de la capilla situada en el lateral septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba, así como los murales de cronología tardogótica de las iglesias de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá (Palencia) y de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), presentan dicha ornamentación por debajo de sus respectivos programas pictóricos a manera de simulado arrimadero (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 118 y 142). Su detenida contemplación permite comprobar que los motivos geométricos representados en las pinturas murales del templo de Santa María de Wamba fueron también trazados mediante

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

y extensa cenefa de cintas entrelazadas que se extiende tanto por el arco que da paso a la bóveda de cascarón absidal (véase il. 367) como por el intradós de la desdobladura del arco triunfal (**il. 368**). La cara frontal de la desdobladura se ornamenta, por la parte de la capilla mayor, con una especie de cadena compuesta por diversos volúmenes geométricos (véase il. 368). Además, la rosca del arco triunfal se orna, con un escamado y verde dragón de dos cabezas (véase il. 368)¹⁷³⁸. También aparecen dos emblemas que se unen a los dos portados por sendos ángeles en las enjutas de la portada románica.

La profusión ornamental que abigarra los muros y bóvedas de la capilla mayor considero que contribuyó a resaltar el señalado espacio sagrado con respecto al cuerpo de la iglesia, ornamentado con una simple imitación de un despiece de sillería en rojo (**il. 369**). El citado ornato, también visible en los paramentos internos de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 38, il. 408], se interrumpe, en el paramento frontero al acceso sur del edificio, por una dañada composición pictórica inserta en un compartimento que abarca toda la altura del muro septentrional de la nave. El encasamento, delimitado por dos bandas “verticales zigzagueantes”¹⁷³⁹, alberga el dañado programa pictórico que fuera hallado por

la combinación de tonos blancos y negros [cat. 17, il. 196]. El contraste entre tonalidades blancas, ocre o vinosas predomina, no obstante, en los volúmenes representados en los conjuntos murales del área palentina.

¹⁷³⁸ MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 171 se refiere el dragón que fuera representado en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo a cuenta de su estudio sobre las pinturas murales de la iglesia de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), templo cuyos nervios están decorados con dragones afrontados del mismo modo que en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos) o en la sala capitular de la catedral de El Burgo de Osma. BARRANQUERO CONTENTO (2010), p. 18, nota n.º 8 también incluye al dragón de la iglesia de Castillejo de Robledo en el catálogo de los dragones situados en los nervios de las fábricas templarias a cuenta de su estudio sobre el programa pictórico de la iglesia de Santiago de Ciudad Real (las bóvedas tanto de la capilla mayor como de la capilla del lado del Evangelio y del lado de la Epístola presentan esta ornamentación), estimando, asimismo, que la funcionalidad del dragón objeto de estudio sería semejante a la de los dragones representados en los nervios. En dicho punto, el autor, además de hacer alusión a la interpretación efectuada por BENGOCHEA AGUSTINO/HOMBRÍA MATÉ (2002), pp. 11-26, quienes relacionan los dragones pintados en los nervios de la capilla de los Mártires del cenobio burgalés de San Pedro de Cardeña con la bestia del Apocalipsis al ubicarse en la clave una efigie de la Virgen con el Niño, indica que “la presencia de estos animales fantásticos en los nervios de las bóveda tendría una finalidad apotropaica o de protección del espacio sagrado”. Vid. BARRANQUERO CONTENTO (2010), p. 18. A este respecto, ZACÁRATE LUXÁN/GONZÁLEZ HERNANDO/MANZARBEITIA VALLE/MONGE ZAPATA (2012), p. 265 estiman que los dragones de las nervaduras tendrían “un primer significado como alusión al diablo y al mal que hay que vencer y que finalmente es derrotado y glorifica a Dios”. De esta manera, su concepción “como elementos profilácticos que anulan al mal” pudiera explicar la localización del dragón objeto de estudio en la rosca del arco que da acceso a la capilla mayor del templo.

¹⁷³⁹ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 281; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 377 (ficha redactada por Hernando Garrido). Semejante motivo ornamental, también designado por Gutiérrez

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el sacerdote don Eustaquio Pastor Teresa con ocasión de la apertura de un vano en el año 1933 (il. 370). El párroco lo consideró, apoyándose en el dibujo que mandara realizar a un seminarista (il. 371)¹⁷⁴⁰, como una referencia al hecho histórico de la afrenta del Robledo de Corpes que la tradición emplaza por estos parajes¹⁷⁴¹.

Aun siendo difícilmente verificable, dada la sola conservación de una pequeña parte de la gran efigie y de una figura armada y representada en una especie de fortificación¹⁷⁴², la interpretación del sacerdote don Eustaquio Pastor Teresa resulta, en sintonía con el sentir de Hernando Garrido, un tanto fantástica¹⁷⁴³. Dicho autor ya apuntó, como también lo hiciera García Gómez¹⁷⁴⁴, que la figura que el sacerdote identificara con Rodrigo Díaz de Vivar es, por el contrario, un *San Cristóbal*. Semejante interpretación se basa en la monumental talla y ubicación de la referida efigie frente al acceso principal, dos rasgos que solían, en efecto, caracterizar a la mayoría de los *San Cristóbal* dada la gran popularidad de aquella tradición

Baños como bandas de cintas plegadas, se representa, por ejemplo, en las pinturas murales de la ermita de Santa Eulalia del Barrio de Santa María (Palencia), de ca. 1300, en las pinturas murales que ornamentan la portada meridional de la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente (Zamora), de ca. 1280-ca. 1290, o en el conjunto mural de *Santa María Egipciaca* conservado en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), de ca. 1360-ca. 1380. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 53-67 y 118-122.

¹⁷⁴⁰ En dicho dibujo, en cuya parte superior izquierda está anotado “Pinturas de la iglesia parroquial junto a la puerta de entrada” y en un recuadro “Ventana abierta donde aparecieron estas pinturas”, se distinguen, en la parte inferior, unos árboles, así como un caballo atado a uno de ellos y dos personajes atados a otro árbol mientras por detrás hay otra figura de mayor tamaño. La efigie principal de la composición, a cuyo lado derecho se aprecia una especie de soldado vigilante desde lo alto de una muralla, parece llevar casco.

¹⁷⁴¹ Según su interpretación, sustentada en el dibujo que mandara realizar al seminarista, la enorme figura referida sería la representación de Rodrigo Díaz de Vivar, pues aunque el Cid no fuera testigo de la cruel afrenta que padecieran sus hijas, “su figura en el cuadro resaltaba más de lo que se trataba, puesto que sus hijas apenas serían conocidas por los castellanos”. El sacerdote continúa diciendo que “al lado de la figura gigantesca, que a su cintura lleva una especie de bolsa -escarcela- aparecieron dos mujeres que estaban semidesnudas -en ciclones- y en actitud de pedir auxilio a otros guerrero que las llevaba algo en una especie de sombrero; o con más verdad, semejante a una vacía [sic] de barbero; representaban a las hijas del Cid en el episodio tan triste que tuvieron con ellas sus esposos, los Condes de Carrión”. Vid. PASTOR TERESA (1952), p. 11.

¹⁷⁴² Aún se aprecian los irreversibles daños causados por las humedades y escorrentías de agua, así como por la ventana que abriera el sacerdote don Eustaquio Pastor y que años después fuera cegada (todavía se aprecia la huella de la misma) en un intento de garantizar la integridad del programa pictórico.

¹⁷⁴³ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 281; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 377 (ficha redactada por Hernando Garrido). La identificación del programa pictórico representado con algún hecho significativo de la historia local no solo se observa en la interpretación que hiciera el citado párroco don Eustaquio Pastor Teresa sino que también se aprecia en el estudio que el historiador Vidal González Sánchez realizara de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo.

¹⁷⁴⁴ GARCÍA GOMEZ (2012), p. 73.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

que advertía sobre la gran talla del hombre que había cargado a Cristo sobre los hombros y el sentido devocional relacionado a una efigie habitualmente invocada para evitar la muerte súbita y prevenir posibles problemas en los peligrosos caminos de entonces¹⁷⁴⁵. Las citadas particularidades permitirían, por ende, identificar a la arruinada y colosal figura con un *San Cristóbal* del que no puede decirse más que seguramente fuera representado con arreglo al tipo iconográfico tradicional ya visto en otros ejemplos recogidos en el presente trabajo. En efecto, el monumental *San Cristóbal*, ataviado con un atuendo rojo difícilmente precisable dados los escasos restos pictóricos conservados, sujetaría con una de sus manos un enorme bastón del que desconozco su forma y naturaleza¹⁷⁴⁶. La citada vara le ayudaría a vadear el río que, con toda probabilidad, se reproduciría en la parte inferior del compartimento, a la vez que a equilibrar su enorme efigie ante la pesada carga que supondría el Niño Jesús que, acaso, se situaría sobre su hombro izquierdo¹⁷⁴⁷. Frente a lo visto en otras composiciones de similar temática recogidas en este estudio, donde el enorme *San Cristóbal* esta acompañado por motivos iconográficos adicionales que complementan el sentido usualmente asignado por la devoción popular¹⁷⁴⁸, el colosal *San Cristóbal* de la iglesia de Castillejo de Robledo debió de estar escoltado, a tenor del relato que narrara el párroco y de los restos pictóricos

¹⁷⁴⁵ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, pp. 356-357.

¹⁷⁴⁶ Desconozco si el bastón tendría la forma de un simple cayado o, por contra, la forma de un tronco de árbol o palmera en línea con los *San Cristóbal* representados en la tabla ubicada en la iglesia de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, en el paramento occidental del brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca, de ca. 1320-ca. 1330, en la iglesia de San Marcos de Salamanca, de finales del siglo XIV, o en el paramento meridional del templo de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de fines del siglo XIV [cat. 1 il. 4] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97, 184-186, 222-223 y 244-245). Ya en el siglo XV, bien pudieran señalarse los *San Cristóbal* sitos en el muro meridional del templo de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, de ca. 1485-1490 [cat. 1, il. 5] (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309), en el muro meridional del primer tramo en que se articula la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 167] o en el segundo estrato pictórico en que se compone la obra realizada en el paramento septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar. [cat. 20, il. 228].

¹⁷⁴⁷ Aunque la ausencia de elementos de juicio suficientes impiden certificarlo, es muy posible que el Niño Jesús, del mismo modo que en los *San Cristóbal* de la iglesia de Santa María del Mercado de León, de la iglesia de San Marcos de Salamanca o de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar, bendijera con su mano derecha y sostuviera un orbe con la izquierda.

¹⁷⁴⁸ Me refiero tanto al eremita con el farol (a saber, los *San Cristóbal* de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 263] y de la iglesia del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43, il. 439]) que simbolizaría la luz de la buena doctrina y la fe que le guió, como a la sirena, que haría referencia al peligro de muerte que el pecado de la lujuria representaba para cualquier peregrino (el citado *San Cristóbal* de la iglesia homónima de La Cuesta).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

conservados, por motivos iconográficos relativos, a mi parecer, al pasaje acontecido tras el traslado del pesado Niño Jesús a la otra orilla del río. Como recoge *La leyenda dorada, San Cristóbal*, una vez realizada la misión que el Niño Jesús le encomendó y confió, se dedicó a predicar logrando la conversión de una multitud de individuos. Enterado de la situación, el monarca de Samos, Daño, encomendó apresarlos sin conseguir que abjurara del cristianismo y adorara a los ídolos paganos, razón por la que pidió a las jóvenes Nicea y Aquilina que le sedujeran¹⁷⁴⁹. Lejos de alcanzar el propósito, las dos jóvenes se dejaron cautivar, derribaron las estatuas de los dioses paganos existentes en el Templo y fueron, por ende, conducidas al martirio¹⁷⁵⁰. De ser correcta esta interpretación, la fortaleza que parece defiende un soldado armado a la derecha de *San Cristóbal* (il. 372), identificada por el citado sacerdote como la fortaleza de Castillejo de Robledo, estimo que pudiera ilustrar la ciudad donde el santo fue conducido por mandato del rey Daño, mientras que el tormento de las mujeres identificadas por don Eustaquio con las dos hijas de Rodrigo Díaz de Vivar aludiría [véase il. 371], a mi parecer, al martirio que padecieron tanto Nicea como Aquilina¹⁷⁵¹.

¹⁷⁴⁹ “Viendo el rey que Cristóbal se mantenía firme en su negativa, ordenó que lo encerraran en un calabozo y, al enterarse de que los doscientos soldados que enviara en su busca se habían hecho cristianos, mandó que los doscientos fuesen inmediatamente decapitados. Luego se entrevistó con Nicea y con Aquilina, dos jóvenes hermosísimas, y prometiéndoles grandes recompensas si lograban seducir a Cristóbal. De acuerdo con ellas, las encerró en el mismo calabozo en que el siervo de Dios se encontraba; pero este en cuanto las vio entrar se puso a orar. Ellas, dispuestas a hacer el oficio que les habían encomendado, se acercaron al prisionero y trataron de abrazarlo y de prodigarle sus caricias...”, pero Cristóbal las rechazó. Vid. VORÁGINE (2008), t. I, p. 408.

¹⁷⁵⁰ “¿De modo que, en vez de seducir a ese hombre, como os ordené, habéis sido seducidas por él? Por nuestros dioses os juro que, si ahora mismo no ofrecéis sacrificios en su honor os haré matar. Ellas le respondieron: “¡Cálmate! Si quieres que ofrecamos esos sacrificios, los ofreceremos; pero manda antes que barran las plazas de la ciudad y que todo el vecindario se congregue en el templo”. El rey accedió a ambas demandas. Barrida la ciudad, el día convenido y a la hora señalada las dos jóvenes entraron en el templo, que se encontraba abarrotado de público, desataron los cíngulos con que ceñían sus túnicas, se acercaron a las imágenes de los ídolos, amarraron con sus ceñidores los cuellos de las estatuas, tiraron, y las efigies idolátricas cayeron de sus pedestales y, al golpearse bruscamente contra el suelo, quedaron hechas añicos. (...). Por orden del rey Aquilina fue colgada de las ramas de un árbol; después suspendieron de sus piernas un enorme peñasco, con cuyo cuerpo su peso se desconyuntó, sus miembros saltaron hechos pedazos y su alma emigró al Señor. Seguidamente martirizaron a su hermana Nicea de este modo: primero la arrojaron a una hoguera, pero como las llamas no le hacían ningún daño, en cuanto el fuego se extinguió la decapitaron”. Vid. *idem*, pp. 408-409.

¹⁷⁵¹ Más allá de monumentales *San Cristóbal* acompañados con los motivos iconográficos referidos, no he encontrado ejemplo alguno en el que el santo esté representado junto a episodios alusivos a su hagiografía. A pesar de todo, cabría aludir al frontal de San Cristóbal proveniente de la iglesia de San Cristóbal de Toses (Girona) y conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, una obra articulada en una calle central y

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

Son las consideraciones iconográficas señaladas las únicas que pueden extraerse de un programa pictórico al que hacen referencia la documentación redactada con ocasión de la intervención emprendida en la década de los años 80 de la pasada centuria y de las obras de restauración acometidas en fechas recientes¹⁷⁵², así como las fuentes bibliográficas que, de una manera más o menos detallada, estudian la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo. De las referencias textuales existentes sobre el programa pictórico representado en el paramento frontero al acceso principal de la iglesia, la primera, aunque inédita, fue la que escribiera el párroco don Eustaquio Pastor Teresa, el sacerdote que hallara un mural que consideró refería al hecho histórico de la afrenta del Robledo de Corpes y estimó que no podría remontarse, en consonancia con el sentir de los técnicos que debieron analizarlo, “más allá del siglo catorce”¹⁷⁵³. El citado horizonte temporal resulta, a mi parecer, un tanto genérico con respecto a las interpretaciones recogidas tanto en la ficha correspondiente a la iglesia parroquial de Castillejo de Robledo incluida en la magna obra que coordinara Rivera Blanco como en los trabajos que hiciera Hernando Garrido, pues en ambos casos se establece una acotación cronológica más concreta, tardía y común para el colosal *San Cristóbal* y para los motivos pictóricos que abigarran los muros: mientras que para el autor (Andrés Ordax) que hiciera la ficha incluida en el libro que coordinara Rivera Blanco las pinturas murales pertenecerían a “época medieval avanzada”¹⁷⁵⁴, para el referido Hernando Garrido habría que fecharlas a finales “del siglo XV o inicios del XVI”, llegando a considerar su posible realización entre los años 1481-1492 como luego precisaré¹⁷⁵⁵.

dos laterales estructuradas en dos cuerpos superpuestos. Mientras que en la calle central se representa al santo con el Niño Jesús a hombros vadeando el río, en las laterales se aprecian cuatro episodios relativos a su vida: el encarcelamiento de *San Cristóbal* en presencia del monarca y de las jóvenes Nicea y Aquilina, su martirio representado en dos escenas (el santo atado y colocado sobre una parrilla y la flagelación de *San Cristóbal*) y el suplicio de las flechas y la decapitación del santo. Vid. MELERO-MONEO (2005), pp. 111-115.

¹⁷⁵² Aunque escasas, cabe mencionar las reseñas que, sobre el programa pictórico, aparecen recogidas en el citado “Informe sobre el estado de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Castillejo de Robledo (Soria)”, Caja SO-319, y en la “Memoria final de la obras. Restauración de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Castillejo de Robledo (Soria)”, documentación esta última también guardada en el Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-345.

¹⁷⁵³ PASTOR TERESA (1952), p. 11.

¹⁷⁵⁴ RIVERA BLANCO (1995), vol. 2, p. 801 (ficha redactada por Andrés Ordax).

¹⁷⁵⁵ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 281 y 284-285; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 377 (ficha redactada por Hernando Garrido)

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Ambas interpretaciones se acercan a la catalogación cronológica derivada de las diversas consideraciones que devienen tanto de los volúmenes geométricos trazados en perspectiva sobre los muros y las bóvedas de la cabecera, ya que constituían un sistema decorativo que alcanzó una enorme fortuna en época tardogótica¹⁷⁵⁶, como de los emblemas heráldicos que aún se aprecian entre los motivos ornamentales que tapizan totalmente la superficie muraria de la cabecera y que insinuarían el patrocinio de notables en el ornato de la iglesia. Dichos motivos heráldicos son dos: el primero se sitúa en la clave del arco que da paso a la bóveda de cascarón absidal y consiste en un escudo con una banda de sable y una orla cargada con seis aspas (**il. 373**), mientras que el segundo, visible solo desde el presbiterio, se localiza en la clave del arco del triunfo y consiste en un escudo cuartelado, primero y cuarto trece bezantes puestos en tres palos, el del centro de cinco bezantes; segundo y tercero dos lobos de sable pasantes cebados de dos corderos blancos y sangrantes. Orla cargada de cinco aspas de gules (**il. 374**).

De la detenida contemplación de ambos emblemas heráldicos bien pudiera señalarse la correspondencia del primer escudo a algún miembro de la familia de los Zúñiga, siendo la inclusión de las aspas negras en la bordura justificada como una posible equivocación con la cadena de oro brochante en orla que distingue a las armas de este linaje. Por otra parte, el segundo escudo alberga en los cuarteles primero y cuarto las armas del linaje de los Fuente Almejir, también presentes, aunque con los correspondientes esmaltes, en el conjunto mural de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 414] y en el artesonado del templo de San Gines de la misma localidad soriana¹⁷⁵⁷, así como las armas del linaje de los Avellaneda en los cuarteles segundo y tercero¹⁷⁵⁸. De ser idónea dicha identificación de los

¹⁷⁵⁶ La presencia de semejante motivo decorativo en las pinturas murales de la capilla situada en el costado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba, así como en los murales conservados en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Valberzoso, en el templo de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá y en la ermita de la Asunción de San Felices de Castillería sugiere su asidua utilización en época tardogótica.

¹⁷⁵⁷ HERNANDO GARRIDO (1998), pp. 291-292; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 817 (ficha redactada por Hernando Garrido y Rodríguez Montañés).

¹⁷⁵⁸ DOMÍNGUEZ CASAS (2003), p. 242 identifica el linaje de los Avellaneda con el emblema en campo de oro, dos lobos de sable en pal cebados de dos corderos blancos y sangrantes. Amén de la referida apreciación, conviene indicar que FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1989), pp. 167-168 señala que cuando el rey de Castilla regresaba “de la vega de los moros”, quiso castigar a un tirano que se refugió en la torre de Fuente Alméxí,

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

emblemas heráldicos, bien pudiera estimarse la pertenencia del primer escudo a don Diego López de Zúñiga, el I conde de Miranda (1455-1481), y del segundo a su esposa, con la que contrae matrimonio en 1447, doña Aldonza de Avellaneda Aza y Fuente Almejir (1427-1476)¹⁷⁵⁹, pues en palabras de Hernando Garrido, a la citada rama de los condes de Miranda perteneció el señorío comarcano de Castillejo¹⁷⁶⁰. De ser correcta semejante interpretación, los referidos emblemas heráldicos corroborarían la participación de ambos en un programa pictórico que debió de iniciarse, como muy temprano, en 1455, cuando don Diego López de Zúñiga se convierte en I conde de Miranda, y acabarse, como muy tarde, en 1476, cuando fallece doña Aldonza de Avellaneda Aza y Fuente Almejir¹⁷⁶¹.

El marco cronológico derivado de las apreciaciones en torno a los emblemas heráldicos representados en la cabecera del templo concordaría con las consideraciones estilísticas que devienen de la composición protagonizada por el *San Cristóbal*. A pesar del precario estado de conservación que presenta, aún pueden apreciarse ciertos caracteres arcaizantes, como la

protegido por “ciertos hoyos cubiertos e sembrada pólvora”. Durante el asedio cayó el rey dentro de unos esos hoyos y le sacó uno de los Avellaneda, que en el lance recibió trece heridas. Tuvo este caballero dos hijos, quedándose el primero con el nombre y la casa solariega de Avellaneda, y dando inicio el segundo al linaje de Fuente Alméxí. Añade que las armas de Fuente Alméxí “son un escudo azul con trece roeles de plata...”. A partir de este comentario, DOMÍNGUEZ CASAS (2003), p. 241 considera que el citado hecho debió de tener lugar a fines del siglo XIV, reinando en Castilla Juan I o Enrique III. El citado autor añade que las casas de Avellaneda y de Fuente Almejir se unieron en la figura de don Juan de Avalleneda, padre de doña Aldonza de Avellaneda y Fuente Almejir.

¹⁷⁵⁹ Sucesora de don Juan González de Avellaneda, doña Aldonza de Avellaneda era propietaria de cuatro casas troncales: la Casa de Avellaneda, con los estados de Peñaranda y Montejo; la Casa de Guzmán, de los señores de Íscar; la Casa de Fuente-Almejir y la Casa de Haza. Vid. SOLER NAVARRO (2009), p. 77.

¹⁷⁶⁰ En 1453, el linaje de los Zúñiga de Miranda del Castañar (Salamanca) y de Plasencia se dividía en dos ramas: la de los condes de Plasencia (más tarde conocidos como duques de Béjar), así como la de los condes de Miranda, que obtuvieron, tras la boda de don Diego López de Zúñiga con doña Aldonza de Avellaneda y Fuente Almejir, un gran patrimonio (se incluyen las fortalezas de Haza, Íscar y Peñaranda de Duero) forjado a partir de una herencia que se remontaría a las mercedes enriqueñas. Vid. HERNANDO GARRIDO (1998), p. 283.

¹⁷⁶¹ Hernando Garrido, por su parte, estima que las pinturas murales fueron realizadas entre 1481 y 1492 a tenor de las consideraciones que devienen de los escudos que fueron representados en las enjutas de la portada de ingreso al templo. El autor justifica esta acotación cronológica en que en el año 1481, don Pedro de Zúñiga y Avalleneda, primer hijo de don Diego López de Zúñiga y de doña Aldonza de Avellaneda y Fuente Almejir, se convirtió en II conde de Miranda y contrajo matrimonio con doña Catalina de Velasco y Mendoza (el año 1492 los dispone en función de que fue un “año emblemático para la historia de los reinos peninsulares”). De este modo, el emblema heráldico del hijo de los I Condes de Miranda (cuartelado, primer y cuarto bandado; segundo con dos lobos pasantes y tercero con trece bezantes) todavía se distingue en la enjuta derecha de la portada de acceso al templo (il. 375), contraria a aquella que considera sería, aunque con reservas, el escudo de su esposa doña Catalina de Velasco y de Mendoza (il. 376). Vid. *idem*, pp. 284-285.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

importancia que todavía se le confiere a la línea y al dibujo en la confección de los pliegues del atuendo del santo, combinados con otros más modernos, como la representación de su efigie sobre un fondo en el que todavía se intuyen referencias espaciales que contribuirían a ambientar la escena. De la conjunción de los rasgos descritos, estimo que habría que ubicar la mencionada escena en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco del tercer cuarto del siglo XV.

35.- EL BURGO DE OSMA. Pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** La población de El Burgo de Osma, sita a 58 kilómetros al oeste de la capital soriana, se enclava en la confluencia de los ríos Ucero y Abión, erigiéndose en la capital de la comarca homónima.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 377-383).

- **Localización:** Muro del fondo de un arcosolio abierto en arco rebajado en el paramento occidental del brazo septentrional del crucero.

- **Temas:** A la derecha se representan cuatro obispos yacentes sobre sus respectivos lechos funerarios junto a un sepulcro vacío, mientras que a la izquierda todavía se distingue a San Pedro de Osma y a otros dos prelados hostigando a un tercero (sobre cuya cabeza aún se lee la inscripción “simoniaco”) a la vez que este último es llevado por la figura de un demonio hacia el interior de una puerta.

- **Fecha de descubrimiento:** No hay constancia alguna de que el referido conjunto mural haya estado oculto.

- **Fecha de tratamiento y restauración:** El conjunto mural quedó sujeto a una pequeña actuación con ocasión de la exposición *Las Edades del Hombre, la ciudad de seis pisos*, celebrada en el año 1997.

- **Técnica:** Aunque Loperráez Corvalán utiliza el término “lienzo” para referirse a la obra pictórica ubicada en el citado nicho y Post la expresión “fresco”, considero que estos dos vocablos, en especial, este último, fueron utilizados como sinónimos de pintura mural.

- **Estilo:** Gótico hispanoflamenco con componentes añadidos en el siglo XVIII.

- **Cronología:** Finales del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** De la contemplación del mural aún se advierten ciertas pérdidas de policromía y de superficie pictórica que apenas condicionan la lectura e interpretación del programa iconográfico. De entre estos daños, cabe destacar el hecho de que los rostros del simoniaco y del demonio han sido agredidos de una manera deliberada.

- **Bibliografía:** CABRÉ AGUILÓ (1912-1916), t. VII, f. 29, lam. XXI; POST (1947), vol. IX, part 2, pp. 674-675; LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, pp. 159-160; ARRANZ ARRANZ (1981), p. 99 y EXPOSICIÓN (1997a), pp. 179-180 (ficha redactada por Hernández Redondo).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Las ruinas del primitivo y remoto asentamiento celtíbero-romano de Uxama Argaela son el único testimonio del que hay constancia del primer enclave del lugar de Osma antes de la conquista musulmana, rápidamente reprimida en un proceso liderado por el rey Alfonso II (791-842) y culminado por el conde don Gonzalo Téllez con la repoblación del lugar en el año 912¹⁷⁶². Aunque a partir de la citada fecha se sucedieron ocupaciones de ambos bandos, dichas permutas de potestad acabaron con la definitiva ocupación cristiana a principios del siglo XI¹⁷⁶³ y con la posterior restauración de la sede episcopal de Osma, en el marco del concilio de Husillos (1088), ya que los avatares históricos antes citados interrumpieron una distinción que se remontaba a época hispanovisigoda. Semejante acuerdo no solo conllevó el afianzamiento de la diócesis de Osma sino también el arraigo de las premisas reformistas alumbradas por el religioso Pedro de Bituris o Pedro de Bourges¹⁷⁶⁴, quien fuera el primer prelado de la diócesis oxomense (1101-1109). Desde tan distinguido puesto, el citado Pedro de Bituris, más tarde conocido como San Pedro de Osma, decidió dotar a la citada diócesis de una catedral, una seo que se ubicaría en el arrabal de la ciudad de Osma, al otro lado del río Ucero, en el lugar ocupado por los monasterios benedictinos de San Miguel y de Santa María¹⁷⁶⁵.

De la originaria fábrica románica, erigida a lo largo de la primera mitad del siglo XII y constituida en auténtico polo dinamizador del burgo de la ciudad de Osma que surgirá a su abrigo¹⁷⁶⁶, no queda más que parte del muro del lateral del Evangelio, donde aún se aprecia

¹⁷⁶² GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 148.

¹⁷⁶³ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 271 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁶⁴ Para conocer más acerca del concilio de Husillos consultar: PALACIOS MADRID (1979), pp. 123-130; VAL VALDIVIESO (1985), p. 211. Pedro de Bituris o de Bourges, del que LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA (1724), f. 6 menciona que fue “natural de la Ciudad de Bituris de la Francia celtico, oy [sic] Ducado de en la Provincia de Berri, que confina con el Ducado de Alvernia”, vino a Castilla formando parte de un equipo de colaboradores del arzobispo toledano don Bernardo (monje cluniacense encargado de dirigir la restauración de las sedes episcopales de la cuenca del Duero) para difundir y consolidar la reforma religiosa que tenía su centro en la abadía de Cluny. Vid. EXPOSICIÓN (1997a), p. 36 (texto redactado por Portillo Capilla).

¹⁷⁶⁵ GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 149; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 272 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁶⁶ Aunque la fábrica templaria no fue acabada hasta el gobierno del obispo Beltrán (1126-1140) merced a la ayuda que le otorgó el monarca Alfonso VII, ARRANZ ARRANZ (1981), p. 31 da noticia de un códice que atribuía a San Pedro de Osma la fundación de la catedral: “ocupada la tierra por los sarracenos y reconquistada después de unos trescientos años por los cristianos, reinando entonces el rey Alfonso, y en

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

una imposta y varias gárgolas del antiguo coronamiento, al tiempo que escasos vestigios de las crujías este y norte del claustro y alguna capilla¹⁷⁶⁷. La razón de que apenas se conserve resto alguno del primitivo complejo catedralicio románico radica en que este fue demolido por iniciativa del obispo Juan Díaz, quien fuera canciller del monarca Fernando III el Santo y obispo de la diócesis de Osma (1231-1240)¹⁷⁶⁸. Profundamente interesado en los nuevos ideales constructivos y estructurales góticos, como ya demostró en la ejecución de la cripta de la colegiata de Santander y en la reedificación de la colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, lugar en el que ostentó el báculo abacial¹⁷⁶⁹, el prelado oxomense promovió a partir de 1232 la realización, con arreglo a una planta de evidente inspiración cisterciense concretada en un enorme templo de tres naves (la central de mayor anchura y altura que las colaterales), crucero marcado en planta y cinco capillas absidales¹⁷⁷⁰, de la catedral gótica de El Burgo de Osma. Con todo, la referida obra no hubo de terminarse hasta el siglo XIV, en coincidencia con la gobierno del obispo don Bernabé (1329-1351), antesala de sucesivas actuaciones que alteraron la primigenia fisonomía de la fábrica catedralicia¹⁷⁷¹.

En paralelo a la erección del nuevo claustro, promovido en el episcopado de don Alonso Enríquez (1505-1523)¹⁷⁷², y sobre la antigua sala capitular en la que se localiza el sepulcro gótico de San Pedro de Osma, se erigió una nueva capilla a fin de que el santo dispusiera de

tiempo de Bernardo Arzobispo de Toledo, en la era de 1142 (1104), apacentó la Iglesia Oxomense el Sr. Pedro, Obispo, biturcense de origen, anteriormente Arcediano de Toledo. Este Obispo fue bueno y santo e hizo muchos milagros en vida y en muerte y restauró y reparó la iglesia derruida en tiempo de los sarracenos...”.

¹⁷⁶⁷ Los restos del claustro original se reducen a una serie de huecos de acceso a distintas dependencias, a cuatro arcos de la sala capitular y a otros cuatro capiteles reaprovechados en los soportes de las bóvedas de la sala capitular gótica. Vid. GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 150; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, pp. 271-272 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁶⁸ *Idem*, p. 372; MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 75.

¹⁷⁶⁹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 272 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁷⁰ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 76.

¹⁷⁷¹ Al margen del primitivo claustro románico, que fuera reformado en el siglo XIV y reemplazado por una nueva fábrica en el siglo XVI, habría que añadir la reforma efectuada en el siglo XVIII, consistente en la total alteración de la primitiva cabecera del edificio mediante la supresión de las capillas absidales y la erección de una girola que diera acceso a las nuevas dependencias programadas por el arquitecto Juan de Villanueva: la Sacristía nueva y la capilla del venerable Palafox. Vid. ANDRÉS ORDAX (1989), p. 346.

¹⁷⁷² GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 272 (ficha redactada por Hernando Garrido).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

una dependencia y sepulcro apropiados para su culto y veneración¹⁷⁷³. Para ello hubo de perforarse el hastial norte del brazo del crucero e instalarse una excelsa escalinata que salva la altura con respecto al pavimento del templo¹⁷⁷⁴. Como no podría ser de otra forma, dicha capilla se convirtió en un espacio propicio para expresar las inquietudes piadosas que toda persona que ingresara en la iglesia tuviera hacia el que fuera primer prelado de la diócesis de Osma, obispo al que, en efecto, se le ensalza por una labor que, sin embargo, no hubiera tenido recorrido alguno sin el gobierno practicado por los prelados que le sucedieron en lo alto de la silla episcopal a lo largo del siglo XII¹⁷⁷⁵. Con tal fin, con la finalidad de recordar la referida prelatura oxomense del siglo XII¹⁷⁷⁶, se mandó ejecutar un interesante programa pictórico “que se halla colocado en el nicho que hay que en la pared del crucero inmediato a la Sacristía destinada para vestuario de los Capellanes”¹⁷⁷⁷. El conjunto mural, emplazado en el paramento del fondo de un nicho abierto en arco rebajado en el muro occidental del brazo norte del crucero, fue incluido por Cabré Aguiló en el inédito catálogo monumental

¹⁷⁷³ LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA (1724), f. 37 señala que San Pedro de Osma, una vez celebradas honras fúnebres por su muerte, fue enterrado en un humilde sepulcro en el que permaneció hasta 1258. Fue en este instante, siendo obispo don Gil (1250-1234), cuando su cuerpo incorrupto fue trasladado a un arca de piedra, un sepulcro del que dice estaba “muy bien labrada con sus vultos, y molduras de medio relieve por el exterior de ella, que representaba al santo”. En este sepulcro, que fue colocado en “un Altar de la Capilla, que llaman de la Resurrección”, que era donde hoy en día se venera a Nuestra Señora del Espino, permanecieron las reliquias de San Pedro “hasta el tiempo de el Eminentísimo Señor don Garzia Iofre de Loaysa obispo, que fue de este obispado por los años de mil quinientos y treinta y dos, en que en veinte y dos de abril tomó profesión de la mitra de Sigüenza: en este tiempo se fabricó la capilla de San Pedro de Osma, y su sepulchro, donde están trasladados sus santísimos huesos y reliquias, y son venerados el día de oy [sic] por todo el mundo”. El autor continúa diciendo que dicha capilla no hubiera sido posible sin el mecenazgo del dean “Don Antonio Melendez de Humiel natural de este obispado, hombre devoto y valeroso, pues con quatro mil ducados, que traxo de Beneficios Simples, junto con la Dignidad de Dean emprendió obra tan magnífica (...). Concluyóse la obra el año de mil quinientos y cuarenta y uno, y en el jaspe, que está por donde se entra á la Sacristia de los Capellanes están esculpidas las armas de don Antonio Melendez de Gumiel con la inscripcion siguiente: In honores divi Petri Oxomensis Antonius Melendez de Gumiel Decanus votosuravit facere”. Vid. *idem*, ff. 37-38.

¹⁷⁷⁴ ARRANZ ARRANZ (1981), pp. 95-97.

¹⁷⁷⁵ LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 157 señala que “D. Raymundo, inmediato sucesor de S. Pedro de Osma, gobernó este Obispado hasta el año de mil ciento y veinte y seis; D. Beltrán, desde el de veinte y seis hasta el de mil ciento y cuarenta; D. Esteban, desde el de quarenta hasta bien entrado el de mil ciento cuarenta y siete; D. Juan Téllez, que murió antes de consagrarse; D. Juan, desde principios del año de mil ciento quarenta y ocho hasta mil ciento setenta y tres en que murió; D. Bernardo fue electo á últimos del año de mil ciento setenta y tres (...), y depuesto en el de mil ciento setenta y seis; D. Miguel, (...), gobernó la Iglesia ocho años”.

¹⁷⁷⁶ POST (1947), vol. IX, part 2, pp. 674-675; ARRANZ ARRANZ (1981), p. 99.

¹⁷⁷⁷ LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 158.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

de la provincia de Soria (**il. 377**)¹⁷⁷⁸, al tiempo que restaurado con ocasión de la exposición *Las Edades del Hombre, la ciudad de seis pisos* celebrada en la seo oxomense en 1997 (**il. 378**). La señalada intervención, que consistió en el relleno de las lagunas pictóricas y en el entonado de la capa pictórica (no obstante, las lagunas que arruinan los rostros del demonio y del prelado identificado como “simoniaco” apuntan a que dichas figuras fueron víctimas de alguna especie de *damnatio* deliberada), estimo que contribuyó a la puesta en valor de una obra que reproduce un singular programa iconográfico cimentado en los orígenes de la prelatura oxomense, un repertorio que, articulado mediante dos escenas, parece que tendría como finalidad encumbrar la legítima sucesión al frente de la sede oxomense mediante la representación de uno de los milagros más populares de San Pedro de Osma. Este milagro, que fuera designado por el canónigo doctoral don López de Quirós y Losada “como San Pedro de Osma se levantó de su sepulcro, para expeler á un maldito hombre, llamado Juan Téllez simoniaco de la iglesia, en donde estaba enterrado”¹⁷⁷⁹, sucedió tras la defunción del prelado electo don Juan Téllez¹⁷⁸⁰, fallecido tiempo antes de recibir la confirmación papal y enterrado de forma indebida en el lugar que correspondía a los obispos. Del mencionado milagro se hicieron eco don Gil González Dávila en su obra titulada *Theatro eclesiastico de las ciudades, e iglesias catedrales de España* publicada en 1618, don López de Quirós y Losada en su obra *Vida y milagros de San Pedro de Osma* aparecida en 1724, así como el canónigo de catedral don Loperráez Corvalán en la *Descripción histórica del obispado de Osma* de 1788¹⁷⁸¹. Loperráez Corvalán, que relata el suceso de un modo más sintético, dice: “Hallándose en oración una noche Juan de Anaya, que servía de Sacristán en la iglesia, vio que se levantó uno del sepulcro de San Pedro, con el báculo en la mano, y revestido de pontifical, se llegó al altar de la Virgen, y postrado humildemente, hizo una profunda oración en él: que acabada, se partió al sepulcro del Obispo D. Beltrando, al que llamó el Santo; y juntos, se fuéron al sepulcro del Obispo D. Esteban, y llamándole por su nombre,

¹⁷⁷⁸ CABRÉ AGUILÓ (1912-1916), t. VII, f. 29, lam. XXI.

¹⁷⁷⁹ LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA (1724), f. 56.

¹⁷⁸⁰ ALDEA VAQUERO/MARIN MARTÍNEZ/VIVES GATELL (1973), vol. III, p. 1848.

¹⁷⁸¹ GONZÁLEZ DÁVILA (1618), ff. 24-25; LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA (1724), ff. 56, 155-160; LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, pp. 155-156.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

salió como el Obispo D. Beltrando; y acompañando ambos al santo Obispo S. Pedro, llevándole en medio, se llegaron á hacer oración al altar de nuestra Señora; y tomando después dos candeleros con sus velas encendidas, se fuéron todos juntos al sepulcro de Juan Tellez, y diciéndole dos veces que saliese, él desde dentro, como bramando ó ahullando manifestó que saldría; á cuyo tiempo dando en él con los báculos, le instáron á que saliese; y executándolo, vió el buen Anaya, que salía de la sepultura un bulto en figura y hábito asombroso, que huyendo ácia la puerta de la Iglesia, el Obispo Estéban, uno de los que seguían á S. Pedro, le arrojó el candelero, el que se quedó clavado en la puerta. Concluida la visión, S. Pedro y sus compañeros, habiendo hecho primero oración en el altar de nuestra Señora, y acompañando al Santo hasta su sepulcro, cada uno se retiró al suyo”¹⁷⁸².

La contundente repulsa expresada en las acciones de hostigamiento ejercidas por los dos obispos mencionados en el relato aparece recogida en la escena dispuesta a la izquierda del mural (**il. 380-381**). En ella, el prelado Esteban, identificado merced a la inscripción hecha en letra gótica minúscula caligráfica (“stephano”) situada sobre su cabeza, alza, con arreglo al episodio legendario citado, un candelero con su mano derecha con el objeto de sancionar la incorrecta actitud de una segunda figura caracterizada como obispo y distinguida, en virtud de la pertinente inscripción en letra gótica minúscula caligráfica sita sobre él, como “somo[n]iaco”¹⁷⁸³. Este obispo es arrastrado por la figura de un demonio, que tira de él para llevarlo fuera de la iglesia, al infierno, como si de una composición alusiva al *Juicio final* se tratase¹⁷⁸⁴. Del citado gesto de repulsa, del que también participa el obispo don Beltrando

¹⁷⁸² *Idem*, pp. 155-156. Las pinturas murales no son la única manifestación artística que se hace eco de tan singular milagro, pues también aparece en el sepulcro gótico de San Pedro de Osma. De su inclusión en el sepulcro, más en concreto, en el registro superior del costado de su cabecera, se deduce la extraordinaria fortuna que dicho milagro ya ostentaba en época medieval. Así las cosas, la manera como dicha escena fue representada en el sepulcro no difiere con respecto al relato de las fuentes textuales citadas, pues muestra tres sepulcros de los que salen los obispos San Pedro, Beltrando o Beltrán y Esteban. Los prelados, que portan el báculo en su mano izquierda y levantan la tapa del sepulcro con la derecha, se muestran prestos a expulsar de la catedral al simoníaco don Juan Téllez (**il. 379**). Vid. MARTÍNEZ FRIAS (1980), p. 136; EXPOSICIÓN (1997a), p. 130 (ficha redactada por Caamaño Martínez); GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. I, p. 279 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁷⁸³ Sobre la inscripción en la que aún se lee “simo[n]iaco” se discierne una segunda inscripción, también en letra gótica minúscula caligráfica, en la que no alcanzo a identificar el contenido de la misma.

¹⁷⁸⁴ En las pinturas murales de la ermita de Santa Eulalia del término palentino del Barrio de Santa María, de mediados del siglo XIV, el autor representó, en los paramentos del tramo recto presbiterial, el *Juicio final*, representando el destino de los buenos y el castigo de los condenados. En este último pasaje, que el autor

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

(identificado gracias a la inscripción “beltrando”), quien porta con otro candelero, es testigo el prelado San Pedro de Osma, quien fuera representado nimbado y caracterizado con los atributos que atestiguan su condición de obispo de la sede oxomense (amén de la casulla, el obispo fue caracterizado con la mitra y el báculo que sujeta con su mano derecha).

A pesar de la estrecha relación existente entre la citada escena y el relato legendario del que dieran cuenta los autores citados, la historiografía se muestra un tanto remisa a estimar a Juan Téllez como simoníaco. Mientras que los referidos Gil González Dávila y López de Quirós identifican al simoníaco con don Juan Téllez al haber sido enterrado en un lugar inapropiado¹⁷⁸⁵, otros autores piensan que el mitrado don Bernardo (1174-1176) debió de ser el obispo alevoso, dado que “sobornó con cinco mil maravedís a D. Pedro, y á D. Nuño de Lara, tutores del Rey, para que hiciesen consentir á este en la elección”¹⁷⁸⁶. En dicho punto, cabría indicar que Loperráez Corvalán tampoco consideró la acusación de simonía a don Juan Téllez, pues opina que el obispo electo tan solo cometió el error de ser sepultado en un lugar inapropiado “mas quando él, tal vez, no lo dispondría así”, un suceso “pequeño, á la verdad, para haber sufrido el castigo que dice la lección se le dio”¹⁷⁸⁷ (puede que esta sea la verdad histórica, pero la tradición hagiográfica desde el siglo XIII, manifestada en el sepulcro de San Pedro de Osma, apunta a don Juan Téllez como el obispo simoníaco). Con todo, el referido canónigo estima que los dos sucesos así confundidos, tanto el de la lección protagonizada por don Juan Téllez como el de la simonía efectuada por don Bernardo, “les sirvió de gobierno, al parecer, para que el mismo año de mil quatrocientos cinquenta y cinco, poco mas o menos, hiciesen pintar al de la lección [don Juan Tellez] en un lienzo” a cuya derecha se localiza una escena en la que aparecen tumbados sobre sus respectivos

organizó en dos registros, aún se distingue un demonio empujando a un grupo de condenados hacia las fauces de Leviatán (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 146 y GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 61). También cabe mencionar los murales de la capilla de los Quiñones de la colegiata de San Isidoro de León, de mediados del siglo XIII, donde los condenados, identificados con monjes, son guiados por un demonio hacia el infierno. Vid. *idem*, p. 89.

¹⁷⁸⁵ LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 156 y 158.

¹⁷⁸⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 158; PALACIOS MADRID (1974), p. 267; ARRANZ ARRANZ (1981), p. 99.

¹⁷⁸⁷ “Siempre quedó su cumplimiento sujeto al arbitrio de los testamentarios, y á la voluntad del Cabildo, quines á la verdad, son los que resultan mas culpados, por haberlo consentido”. Vid. LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 158.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

lechos fúnebres y “vestidos de pontifical” cuatro prelados entre los que Loperraez Corvalán identificó, “por estar escritos al lado de cada uno: (...) a Michael, a Johanes; y á un lado: Pseudo Bernadus anonymus” (il. 382)¹⁷⁸⁸. La lectura que de los nombres de cada uno de los obispos hizo el canónigo de la catedral oxomense, quien asimismo considera que la referida lección fue reflejada con ciertas contradicciones y que la composición fue recogida “sin la reflexión ni examen que pedía el asunto”¹⁷⁸⁹, no concuerda, sin embargo, con la que hiciera Post y recogiera en el volumen correspondiente de su obra *A history of spanish painting*, donde el erudito norteamericano dispensó de simonía al prelado don Bernardo al advertir que este “is included in the row of the respectable bishops of Osma who occupy the right half of the fresco, again designated by the inscriptions, (reading from the right to left) John, Bernard, and Michael”¹⁷⁹⁰. Post, que según parece ya no tuvo la posibilidad de reconocer la inscripción Pseudo Bernardus Anonymus que, a tenor de la narración que hiciera Loperráez Corvalán identificara al obispo que fuera ubicado en el extremo derecho de la composición pictórica, considera que su inclusión pudiera deberse a la confusión existente en torno a la identidad del simoniaco y al propósito de subrayar, siempre y cuando este último fuera el simoniaco, la existencia de otro Bernardo al margen del incluido en la honorable línea de sucesión¹⁷⁹¹. De cualquier modo esto es un debate histórico que no tiene porqué haber sido reflejado en un conjunto mural que parece se basa en fuentes hagiográficas medievales.

De la detenida contemplación del mural se observa que cada uno de los prelados que fueron recogidos en la composición pictórica objeto de estudio no fueron representados de cuerpo entero, un hecho que estimo no fue debido a la mutilación del señalado programa iconográfico en algún momento determinado sino a la pretérita presencia de algún elemento

¹⁷⁸⁸ *Idem*, p. 159.

¹⁷⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁹⁰ POST (1947), vol. IX, part 2, p. 674. La lectura que de los nombres de los obispos hiciera Post coincide con la que puede hacerse en la actualidad. De la manera referida, con arreglo a un orden de lectura de derecha a izquierda, los obispos representados, según las inscripciones en letra gótica minúscula caligráfica ubicadas sobre sus cabezas son: “johanes”, “bernardo”, quien tiene sus manos en posición orante, y “michaelis”, quien sujeta el báculo con la mano derecha y sostiene un libro abierto con la izquierda.

¹⁷⁹¹ “I can suggest no other explanation for this introduction into the series than the realization on the part of the authorities of the cathedral that there were confusion in tradition as to whether the wicked prelate was Juan Tellez or a Bernard and their desire to indicate that, if he was the latter, he must have been some other Bernard than the one included in the honorable line of succession”. Vid. *idem*, p. 675.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

que comprendería la mitad inferior del nicho. Según se desprende del material fotográfico que incluyera Cabré Aguiló en su obra inédita (véase il. 377) se deduce que la parte inferior del nicho presentaba un vacío que, a día de hoy cubierto por un paramento ornado con una imitación de un despiece de sillería, debía de estar ocupado, como señala el ya mencionado Loperráez Corvalán, por un epitafio, “abierto en la piedra, que estampó Gil González, y dice: *Hinc jacent in fossa sex Episcoporum ossa*”¹⁷⁹². El citado epitafio, del que también da cuenta Post (resulta extraño que no se vea en la imagen que incluyera Cabré Aguiló siendo su obra anterior a la visita de Post) cuando dice que “we have thus accounted for five of the six bishops whom the stone inscription declares to be buried beneath the fresco, Stephen, Bertram, Michael, Barnard, and John”¹⁷⁹³, menciona que el lugar elegido para representar este mural y encumbrar la prelatura oxomense del siglo XII se correspondía con el lugar en el que la tradición episcopal de Osma disponía la sepultura de los diferentes obispos representados¹⁷⁹⁴, a excepción del perteneciente a San Pedro de Osma, ya que “St. Peter of Osma’s body is interred elsewhere in the cathedral as an object of reverence”¹⁷⁹⁵.

Son las consideraciones iconográficas arriba indicadas las únicas que pueden decirse de un programa pictórico del que no solo se hicieron eco el canónigo de la catedral de Osma Loperráez Corvalán en su *Descripción histórica del obispado de Osma* o Post en su obra titulada *A history of spanish painting* sino también Arranz Arranz en la guía de la catedral oxomense y Hernández Redondo en la ficha que redactara con ocasión de la exposición de *Las Edades del Hombre, la ciudad de seis pisos*¹⁷⁹⁶. De ellos, el citado Loperráez Corvalán estima, como ya he indicado en líneas previas, que las pinturas murales fueron realizadas en torno “al año de mil quatrocientos cinquenta y cinco”, un horizonte temporal coetáneo con el año en que se empezaron a escribir los anales de la catedral y con el rezo antiguo de San

¹⁷⁹² LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 159.

¹⁷⁹³ POST (1947), vol. IX, part 2, p. 675.

¹⁷⁹⁴ Al respecto, el antes citado LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, pp. 159-160 señala que “tengo por cierto que al construirse la Iglesia que hoy existe, que fue después de muerto el Obispo D. Miguel, dexáron al propósito el nicho que se ve en la pared del crucero, para colocar en él los huesos de los Obispos que habían ya muerto, como en efecto lo hicieron, removiéndolos de la Iglesia antigua, ó de otro sitio...”.

¹⁷⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁹⁶ *Idem*, pp. 158 y 160; POST (1947), vol. IX, part 2, pp. 674-675; ARRANZ ARRANZ (1981), p. 99 y EXPOSICIÓN (1997a), pp. 179-180 (ficha redactada por Hernández Redondo).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Pedro¹⁷⁹⁷. Contraviniendo dicha interpretación, Post estima que las pinturas murales fueron realizadas entre finales del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente por el Maestro de Osma, una elucidación de la que, sin embargo, parece desmarcarse Hernández Redondo al considerar que fueron pintadas en el “tercer cuarto del siglo XV” a juzgar por como fue representado el fondo sobre el que se disponen los prelados de dicha composición pictórica. Según su interpretación, las almenas que aún se disciernen tras los cuatro obispos yacentes (véase il. 382) pudieran rememorar las murallas que, ante la complicada situación del reino, el prelado don Pedro de Montoya (1454-1475) mandara construir en 1458 con el objeto de aumentar las defensas de la villa¹⁷⁹⁸. Mediante el señalado componente formal Hernández Redondo precisa el horizonte cronológico de una obra de la que considera imposible sacar conclusiones estilísticas a resultas de las modificaciones que sufrieron las pinturas murales en el siglo XVIII, a buen seguro, en coincidencia con los diversos razonamientos que diera Loperráez Corvalán en torno a las contradicciones dadas en el mural. El autor, que piensa que en el siglo XVIII se trastocaron algunas de las denominaciones de los obispos, pues no coinciden con la identificación que realizara el citado Loperráez Corvalán¹⁷⁹⁹, y se retocó casi toda la escena en una operación en la que se añadirían los distintos motivos vegetales estilizados que ornamentan los almohadones y las capas pluviales de los prelados, concluye ensalzando lo curioso de una obra pictórica en la que el autor recreó, haciendo empleo de componentes formales que enmarcarían la escena en el siglo XV, un pasaje milagroso que transcurriría en el siglo XII.

Con todo, y a pesar de las transformaciones que parece se acometieron en el conjunto mural en el siglo XVIII, todavía es posible distinguir ciertos rasgos que estimo permitirían catalogar el conjunto mural en una época avanzada dentro de finales del siglo XV. Entre

¹⁷⁹⁷ LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. I, p. 160 estima que “por el año de mil quatrocientos cinquenta y cinco, en que se empezaron a escribir con formalidad los anales de esta Iglesia, y se compuso el rezo antiguo de S. Pedro, ó algunos años después, resolvieron poner la pintura que está en lienzo, en la que se ven los seis Obispos”.

¹⁷⁹⁸ EXPOSICIÓN (1997a), p. 179 (ficha redactada por Hernández Redondo).

¹⁷⁹⁹ La divergente lectura que de los nombres de los obispos hicieron Loperráez Corvalán y Post considero que pudo deberse no tanto a una alteración en las inscripciones, pues estimo improbable que en el siglo XVIII se reescribieran en letra gótica minúscula caligráfica, como a una errónea identificación del propio Loperráez Corvalán.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

ellos, habría que mencionar la firme intención del autor por sugerir una cierta sensación de profundidad mediante la concepción del conjunto mural sobre un amplio paisaje (en él el autor incluyó tanto un riachuelo como una fortaleza en la parte más alta de una montaña), el tratamiento conferido al sepulcro ubicado en el extremo derecho del mural, la forma como fueron concebidas las contraventanas del vano geminado o la disposición en varios planos de los prelados que fueran representados en la escena sita a la izquierda de la composición. A los rasgos ya considerados habría que añadir la concepción de los prelados mediante una diversidad de gestos y de rasgos faciales (en efecto, el autor, incluso, confiere a los rostros de los cuatro prelados difuntos una tonalidad específica con la que sugerir tan particular condición) que, como los atuendos, ayudan a su individualización. Con todo, los caracteres descritos considero que sitúan el conjunto mural en cuestión, en contra de la interpretación de Arranz Arranz, que estima la obra pictórica de “estilo renacentista”¹⁸⁰⁰, en el siglo XV, en torno a finales de la citada centuria, en paralelo a la instauración de propuestas pictóricas hispanoflamencas. La catalogación de este conjunto mural en la ya referida órbita estilística requiere estimar la posible participación del Maestro de Osma en su ejecución, una autoría que Post estima factible dadas las afinidades que observó entre el mural aquí recogido y la producción pictórica que se atribuye al Maestro de Osma. Según Post, la relación con el Maestro de Osma, así designado por encontrarse la obra que se le considera básica en la catedral oxomense (el retablo de San Ildefonso), hundiría sus raíces no solo en la existencia de relaciones estilísticas sino también en los tipos humanos. Teniendo en cuenta este último apunte y, a pesar de las modificaciones de las que fue objeto el presente mural en el siglo XVIII, considero inadecuado atribuir la citada obra pictórica al Maestro de Osma, máxime si se tienen en cuenta otras pinturas también vinculadas con el citado autor. De ellas, habría que señalar la tabla de San Pedro del templo parroquial del núcleo vallisoletano de Langayo (**il. 383**) o el retablo de San Miguel procedente del templo parroquial de Corrales de Duero (Valladolid) y en la actualidad expuesto en el Museo Diocesano y Catedralicio de la ciudad, obras pictóricas en las que las dignidades eclesiásticas representadas estimo que se alejan de los obispos objeto de estudio en el modo como los rasgos faciales fueron concebidos: al

¹⁸⁰⁰ ARRANZ ARRANZ (1981), p. 99.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

divergente tratamiento de los ojos, ya que en el San Pedro de Langayo el autor subraya más las bolsas, convendría añadir la disímil concepción del contorno de la boca, pues las arrugas que se aprecian en el San Pedro y en el prelado de Siponto del retablo de Corrales de Duero no se observan, sin embargo, en las pinturas murales de la catedral de El Burgo de Osma (la transformación de las prendas litúrgicas con ocasión de las reformas acometidas en el siglo XVIII impide sacar conclusiones sobre ellas).

36.- FUENTEARMEGIL. Pinturas murales del
paramento septentrional de la iglesia de San
Andrés Apóstol.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El término de Fuentearmegil, ubicado a 19 kilómetros al noroeste del núcleo soriano de El Burgo de Osma, linda con el condado burgalés de Lara, emplazándose en un agreste y abrupto territorio dominado por el Parque Natural del río Lobos y por la sierra de Nafría.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 384-398).

- **Localización:** Se ubica en el muro frontero (paramento norte del cuerpo de la iglesia) al acceso principal al templo de San Andrés Apóstol.

- **Temas:** De acuerdo a un orden de lectura de izquierda a derecha, el programa pictórico cuyo estudio me ocupa representan la *Anunciación* y la *Última Cena*. La última escena, en parte arruinada por un vano, pudiera corresponder a la *Virgen de la Misericordia*.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo durante los años 2000-2001.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A la propuesta de actuación elaborada en el año 2008, le siguió, en ese mismo año, la actuación sobre el conjunto mural. La intervención se extendió hasta comienzos de 2009.

- **Técnica:** Pintura mural al temple.

- **Estilo:** Gótico hispanoflamenco con connotaciones arcaizantes.

- **Cronología:** Últimas décadas del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** La obra pictórica, afectada por circunstancias de diverso tipo (la apertura de una ventana en el paramento norte, filtraciones procedentes de los notables desperfectos de la techumbre o el piqueteado de la capa pictórica), ha sido recientemente consolidada y restaurada en un proceso que consiguió erradicar su continuo y progresivo deterioro.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El término de Fuentearmegil, inserto en la circunscripción eclesiástica de Osma-Soria y pretérita propiedad del linaje de los Avellaneda, tiene como edificio más representativo la iglesia parroquial consagrada a San Pedro Apóstol. El edificio, construido en la zona más céntrica y alta de la población, está conformado por un conglomerado de estilos que han dificultado la adecuada comprensión de su secuencia constructiva, ahora más comprensible merced a una hipótesis recientemente esgrimida y apoyada en los datos procedentes de la lectura de sus paramentos y de la excavación arqueológica¹⁸⁰¹. Con arreglo a los resultados recabados, los orígenes constructivos del citado edificio habrían de remontarse al siglo XI, una centuria en la que se considera se levantó una iglesia articulada en una nave rematada por una cabecera de planta cuadrangular. A ella se accedería por dos puertas definidas por sendos arcos de herradura: el primero se localiza en el paramento meridional, próximo a los pies de la nave, y el segundo en el muro norte, cercano a la cabecera. Los arcos citados son análogos a los de la ermita de San Miguel de Gormaz y a los de la iglesia de San Baudelio de Berlanga¹⁸⁰². A la referida fábrica prerrománica erigida en el siglo XI se la adosó una estructura porticada en su costado meridional en el siglo XII¹⁸⁰³, que precedería a un nuevo acceso abierto mediante un arco apuntado en el siglo XIII¹⁸⁰⁴. Dicha intervención debió de ser la última actuación de envergadura realizada en la fábrica templaria hasta el siglo XVII, cuando se construyó la torre-campanario (una placa ubica su realización en el año 1641) y, en particular, en el siglo XVIII. Fue en esta centuria cuando se levantó la capilla del Cristo adosada al costado sur y se reconstruyó la capilla mayor en un proceso que respetó la planta

¹⁸⁰¹ “Informe de la intervención arqueológica en la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil (Soria), 2006”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-377.

¹⁸⁰² GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 105. En vista de los resultados obtenidos de la lectura de los paramentos y de la excavación arqueológica, considero improbable, como señala la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, que los “insólitos restos califales de Fuentearmegil” pudieran pertenecer “a algún elemento fortificado ya desaparecido”. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 479 (ficha redactada por Echeverría Echeperé y por Hernando Garrido).

¹⁸⁰³ “Informe de la intervención arqueológica en la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil (Soria), 2006”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León. Caja SO-377

¹⁸⁰⁴ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 477 (ficha redactada por Echeverría Echeperé y por Hernando Garrido).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

cuadrangular original alterando el sistema de cubiertas primigenio al realizarse una cúpula hemisférica sobre pechinas decorada con yeserías.

El resultado de toda la secuencia constructiva dio lugar a la actual iglesia de una única nave cubierta con una armadura mudéjar y rematada por una amplia cabecera cuadrangular. El edificio fue interiormente encalado con un grueso revoco con acabado en ocre que ocultó completamente los muros de la fábrica templaria (**il. 384**). Entre los años 2000-2001, en el transcurso de las obras de restauración del artesanado mudéjar ya referido¹⁸⁰⁵, apareció un extenso conjunto mural tras el grueso revoco que camuflaba el paramento norte de la nave de la iglesia, un descubrimiento que aconsejó proceder a su delimitación a fin de evaluar la calidad artística, determinar el estado de conservación, así como establecer la distribución y extensión de la obra¹⁸⁰⁶. Acabadas las tareas de delimitación del conjunto mural (**il. 385**), la restauración del mismo no se emprendió hasta unos años después. Con dicho propósito y, a instancias de la Junta de Castilla y León, la empresa Técnicas de Arquitectura Monumental S.A. (ARTEMON), presentó el 26 de marzo de 2008 una prolija propuesta de restauración en función del estado de conservación que presentaba el conjunto mural. En el documento se puso de manifiesto “que las alteraciones más graves que sufre la pintura mural han sido provocadas como consecuencia de las defectos de la cubierta que permitieron filtraciones, ahora completamente resueltas, el abandono y las intervenciones poco respetuosas llevadas a cabo en el interior de la iglesia”¹⁸⁰⁷. Ante el panorama hallado se proyectaron una serie de propuestas (la erradicación de morteros superpuestos, la limpieza superficial, la fijación y la consolidación del mural, la limpieza de las policromías, la reintegración de los morteros de los muros, la reintegración del intonaco, la reintegración cromática y la capa de protección final) con el firme objeto de frenar los daños y causas de deterioro, devolver la estabilidad estructural de la obra pictórica, consolidar y estabilizar la materia constituyente, recuperar

¹⁸⁰⁵ “Memoria de restauración del artesanado de la iglesia de Fuentearmegil. Soria, Agosto de 2001”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO- 370.

¹⁸⁰⁶ “Memoria de los trabajos de delimitación de las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Andrés Apóstol en Fuentearmegil. Soria, abril 2006”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-370

¹⁸⁰⁷ “Propuesta de restauración de las pinturas murales de San Andrés de Fuentearmegil, 2008”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-370.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la policromía original, mantener constante los pigmentos y la intensidad cromática, a la vez que devolver la unidad estética perdida sin ocultar las huellas del paso del tiempo¹⁸⁰⁸.

El deplorable estado de conservación que presentaba el conjunto mural al comienzo del proceso de restauración (terminado a comienzos del año 2009 según se recoge en una nota de prensa)¹⁸⁰⁹ justifica la difícil lectura e interpretación de un mural (**il. 386**) que se adecua a un formato apaisado de seis metros de anchura (se localiza a dos metros del pavimento) delimitado por una ancha cenefa por debajo de cuyo borde inferior discurre una banda con una inscripción. De la señalada inscripción en letra gótica mayúscula solo se conserva “DO SE FIZO” (**il. 387**). La citada cenefa de delimitación contiene motivos vegetales estilizados en grisalla¹⁸¹⁰, según se observa en su lado inferior, mejor conservado. Esta cenefa encierra tres composiciones: una composición central que se adecúa a un formato apaisado y otras dos en los extremos encerradas en compartimentos de formato vertical. La separación entre cada una de las escenas se hace mediante una serie de componentes verticales que parecen querer reproducir soportes de madera con la rugosidad propia de un tronco de árbol.

De las tres escenas representadas en el mural de la iglesia parroquial de San Andrés de Fuentearmegil, dos de ellas, la *Anunciación* y la *Santa Cena*, se refieren a sendos instantes señeros del ciclo de la infancia y de la Pasión de Cristo respectivamente, mientras que una tercera, acaso, la *Virgen de la Misericordia*, tendría un carácter más bien devocional.

Con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha, la primera escena representada narraría el pasaje de la *Anunciación*, del que solo puede apreciarse su parte derecha, al estar la izquierda íntegramente arruinada a resultas de las secuelas derivadas de la escorrentía de agua motivada por los deterioros en la cubierta de la iglesia (**il. 388**). Aunque la ruina de la mitad izquierda no permite discernir vestigio alguno del arcángel San Gabriel, el gesto y la posición de la Virgen estimo que son consecuencia de la súbita irrupción del arcángel en la

¹⁸⁰⁸ “Propuesta de restauración de las pinturas murales de San Andrés de Fuentearmegil, 2008...”

¹⁸⁰⁹ En el dominio www.20minutos.es/noticia/443668/0/restauracion/iglesia/fuentearmegil/ (consultado el 03 de enero de 2015) puede consultarse la nota de prensa publicada por dicho periódico bajo el siguiente título: “Inauguran la iglesia de Fuentearmegil con una inversión de 152000 euros (*20 minutos*, 16 de enero de 2009).

¹⁸¹⁰ Estos motivos recuerdan a las hojas de acanto que se ven en tantas armaduras de madera del siglo XV (por ejemplo, las armaduras de madera de los coros de las iglesias vallisoletanas de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva o de San Juan Evangelista de Santibáñez de Valcorva), pero entre la monocromía y la burda ejecución de los mismos apenas se produce el efecto de la tridimensionalidad deseado.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

estancia en la que ella se encontraba. En efecto y, aunque nada puede tampoco intuirse del escenario en el que la acción se desarrolla, la figura de la Virgen, nimbada y ataviada con una túnica roja y un ampuloso manto azul, se encontraría, en consonancia con la modalidad de Virgen de las *Anunciaciones* occidentales¹⁸¹¹, profundamente concentrada en la lectura de las Sagradas Escrituras (su presencia se infiere del atril de madera del que apenas queda resto alguno) cuando fue sorprendida por el arcángel. En respuesta a su irrupción, la Virgen María, de igual modo que en la *Anunciación* del templo de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 81] o en la escena de semejante temática representada en el derrame izquierdo del vano que ilumina la capilla de la Magdalena del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 449], gira ligeramente su cuerpo hacia el centro de la composición, al mismo tiempo que junta sus dos manos contra su pecho (**il. 389**) de igual modo que la Virgen María en la *Anunciación* de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 300]. Semejante gesto contrasta, sin embargo, con el que presenta la Virgen María en la ya referida *Anunciación* de San Juan de Mojados, donde María se lleva su mano derecha al pecho, o el que distingue a la Virgen en el episodio de análoga temática de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Huerta, en donde María simplemente levanta su mano derecha con el fin de saludar al arcángel. Aunque no hay vestigio alguno del arcángel San Gabriel, su figura, en sintonía con la descripción que acabo de hacer de la Virgen, estimo que pudiera adecuarse a la misma modalidad iconográfica a la que responden los arcángeles recogidos en las demás *Anunciaciones* cuyo estudio me ocupa. De esta manera y, al margen de las consideraciones en torno a su atuendo, el arcángel San Gabriel considero que portaría con la mano izquierda una ondulada filacteria que alojaría la típica salutación angélica (“AVE MARIA GRATIA PLENA”). Al mismo tiempo, es posible que con la mano izquierda apareciera señalando bien el mensaje, como así se observa en la segunda *Anunciación* representada en la capilla de la Magdalena del cenobio de Santa María de Huerta [cat. 44, il. 459], o bien, como así estimo que sucede en el conjunto mural de Santa Marina de Sacramenia, señalando hacia la Virgen María [cat. 29, il. 301]. Por último, indicar que el autor recogió con toda seguridad

¹⁸¹¹ Lejos de estar ocupadas en la realización de trabajos manuales (a saber, la extracción de agua de un pozo o el tejido), estas Vírgenes, como bien indica RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 188, meditarían “acerca de la Biblia, o más exactamente, según los Padres de la Iglesia, acerca de las predicciones de Isaías: *Ecce Virgo concipiet*, que la prepara para lo que oirá”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el jarrón de azucenas, símbolo de la pureza y de la virginidad de la Virgen¹⁸¹², no habiendo, sin embargo, certeza alguna de que el autor responsable del conjunto pictórico incidiera en el misterio de la Encarnación mediante la representación, como en las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 83], de la paloma del Espíritu Santo o del Niño Jesús proyectado en el interior de un haz de rayos luminosos hacia el vientre de María. Este motivo iconográfico aparece, por ejemplo, en una de las dos *Anunciaciones* reproducidas en la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Huerta [cat. 44, il. 460].

Apenas pueden apreciarse más elementos de una escena que precede en el programa a la *Santa Cena* (**il. 390**). La lectura e interpretación de este pasaje capital del ciclo de la Pasión de Cristo están condicionadas por el acusado deterioro de su película pictórica, que muestra notables pérdidas de policromía y grandes lagunas pictóricas que lastran su entendimiento, y por la ruina de su extremo derecho a consecuencia de la apertura de la ventana ya citada. Esta, realizada estando la composición ya enalada, motivó la parcial mutilación de dos de los doce apóstoles (solo se aprecian sus cuerpos, sus brazos y manos) que participan en un evento en el que concurren tanto el anuncio de la traición de Judas como la institución de la Eucaristía¹⁸¹³. El colegio apostólico, precedido por el largo y abatido tablero de la mesa¹⁸¹⁴, se distribuye en dos grupos respecto de la figura central de Jesucristo (**il. 391**). A su figura, nimbada y ataviada con una túnica roja y un manto azul (no consigo reconocer la manera como fue representada sus manos), la escoltan sus más fervientes discípulos¹⁸¹⁵. De ellos, la

¹⁸¹² Dicho motivo pictórico aparece en todas las *Anunciaciones* objeto de estudio a excepción de la escena de semejante temática que fuera representada en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de la localidad vallisoletana de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 149] o en la *Anunciación* que integra el mural que, procedente de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel, a día de hoy se encuentra en el Museo de Valladolid [cat. 10, il. 103]. Con todo, la ausencia del citado motivo considero que pudiera justificarse por su desaparición a consecuencia del progresivo deterioro de la superficie pictórica.

¹⁸¹³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429.

¹⁸¹⁴ En analogía con otros conjuntos murales de la *Santa Cena*, como los estudiados en el presente trabajo de investigación (las pinturas murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 153], de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 283] y de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]), el ágape debía de estar constituido por vino (contenido en copas y jarras) y panes con el objeto de hacer presente ambas especies eucarísticas. Probablemente, también se incluiría alguna pieza de pescado. De cualquier manera, en las presentes pinturas murales no es posible distinguir ninguno de estos elementos debido el deplorable estado de conservación que presentan.

¹⁸¹⁵ Aunque no lo parece, el acusado deterioro de la superficie pictórica impide certificar si la figura de Cristo, como en las *Últimas Cenas* de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

figura situada inmediatamente a su izquierda, a la derecha del espectador, lleva una espada que pienso le identificaría con *San Pablo* (il. 392)¹⁸¹⁶, situándose, a continuación, *Santiago el Mayor* (il. 393), tocado con el típico sombrero de peregrino (similar en su diseño al que lleva en el mural de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 159]) y, a buen seguro, *San Bartolomé*, merced al cuchillo que sujeta con su mano derecha (il. 394). A la derecha de Jesucristo, a la izquierda del espectador, todavía se reconoce a *San Juan Evangelista* con arreglo al habitual tipo iconográfico que le lleva a apoyar su cabeza, como discípulo amado que fue, sobre el regazo de Jesucristo (il. 395)¹⁸¹⁷, y quizás, a juzgar por su característica disposición en el pasaje, *San Pedro*, contando con que el atributo que sostiene con su mano izquierda fueran unas grandes llaves al estilo de las que se plasman en obras bajomedievales (il. 396)¹⁸¹⁸.

De la detallada contemplación del episodio se observa que ninguno de los miembros del colegio apostólico, a excepción de la mutilada figura representada en el extremo derecho de la composición, lleva las manos a la mesa. El señalado gesto, apenas perceptible, considero

154], de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 259], de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 284] o de la Vera Cruz de Segovia (la más moderna de las dos) [cat. 30, il. 321], levantaría el cáliz o haría ostensión de la Sagrada Forma.

¹⁸¹⁶ Según GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 41-42, nota n.º 121 “la representación de San Pablo en la escena de la *Santa Cena* no tiene sentido cuando se la considera como uno de los episodios del ciclo de la pasión, pero cuando se la considera como una escena de carácter simbólico en la que prima el concepto de la institución de la eucaristía cabe su representación en tanto que príncipe de los apóstoles”. Semejante concepción se fue imponiendo a medida que avanzaba la Edad Media, existiendo ejemplos de ello en el siglo XII (AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 68-73), como en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de San Justo de Segovia, o en el siglo XIII, como en el conjunto mural conservado en la nave de dicha iglesia segoviana (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 252). Asimismo, la presencia de *San Pablo* también se constata en el siglo XIV, centuria a la que pertenecen, como anota Gutiérrez Baños, las pinturas murales del ángulo SO de la nave del templo de Santa María la Nueva de Zamora (*idem*, p. 355, nota n.º 1293). Por último señalar que también existen ejemplos en el siglo XV. Al respecto, BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185, 207 y 223 apunta los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, de San Juan Bautista de Valberzoso y de Santa Olalla de La Loma. Por contra, MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 114-115, 164-165 y 260-261 no se hace eco de dicha figura.

¹⁸¹⁷ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429. Con la misma disposición que en las pinturas murales objeto de estudio aparece en el conjunto mural de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 260], en el mural del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 285] o en las dos pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, ils. 317 y 321]. Asimismo, habría que señalar la destruida *Última Cena* de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426].

¹⁸¹⁸ La misma modalidad de llaves aparecería, por ejemplo, en las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Salamanca, en concreto, en el conjunto mural que Gutiérrez Baños clasificara con el número 15 en su trabajo de investigación, o en el mural conservado en la iglesia de San Lorenzo de Toro (Zamora). Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 210, nota n.º 771 y 323.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

identificaría a dicha figura con *Judas Iscariote*, asiduamente representado con sus brazos extendidos sobre la mesa de la *Santa Cena* a fin de alcanzar una pieza de pescado de la que no se ha conservado ningún vestigio (il. 397)¹⁸¹⁹. Si, en efecto, como así estimo, se tratara de *Judas Iscariote*, el modo como fue representado en la escena no coincide con la posición con la que asiduamente aparece en la pintura mural medieval, pues existen muchos casos, como en el mural de la desaparecida iglesia de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]¹⁸²⁰, en los que es situado por delante de la mesa.

La representación de la *Anunciación* y de la *Última Cena* en el paramento frontero al acceso principal de la iglesia permitía a todo aquel que ingresara en el edificio aproximarse a dos pasajes esenciales de la hagiografía cristiana y, en concreto, del ciclo de la infancia y Pasión de Cristo. Estos episodios muestran dos momentos antagónicos relacionados tanto con la Encarnación del Redentor (la *Anunciación*) como con la instauración eucarística y el preludeo de la Pasión de Cristo (la *Última Cena*). Dicho recorrido iconográfico-devocional acaba con la inserción de una escena divergente, dañada por el mismo vano que afectó a la *Santa Cena* al suponer su apertura su casi completa desaparición. De ella, en efecto, solo se conservan escasos restos que, aun siendo sucintos, son suficientes para identificar la escena representado con la *Virgen de la Misericordia* (se sabe que alcanzó una enorme fortuna a finales de la Edad Media)¹⁸²¹. La citada catalogación iconográfica pudiera justificarse por la correspondencia de los vestigios pictóricos conservados con la modalidad iconográfica más

¹⁸¹⁹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 430.

¹⁸²⁰ La efigie de *Judas Iscariote*, en lugar de disponerse por delante de la mesa, se situaría en el extremo de la mesa a diferencia de lo ocurrido en otros conjuntos pictóricos: a saber, las pinturas murales de San Martín de Gaceo (Álava), datadas en la primera mitad del siglo XIV (PORTILLA VITORIA (1982), pp. 182-245 (texto redactado por Steppe); SÁENZ PASCUAL (1997), p. 50), la tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza (Segovia), de ca. 1330-ca. 1350 [cat. 41, il. 427], o el mural del monasterio cisterciense de Santa María y de San Vicente el Real de Segovia (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 239-243; 267-268). No obstante, en la misma posición que en estas pinturas murales, aparece en el conjunto mural de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá, en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso y en el mural de la iglesia de Santa Olalla de La Loma (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185, 207 y 223; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 116, 166 y 262). Asimismo, de ser cierta la interpretación, en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 161] y en el conjunto mural de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 27, il. 290].

¹⁸²⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 73.

¹⁸²¹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 121.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

difundida en virtud de la cual, la Virgen, identificada con la efigie ataviada con una túnica blanca y un manto rojo, cobija bajo sí un grupo de suplicantes de ínfimas dimensiones (**il. 398**)¹⁸²²: tan solo se discierne un colectivo de mujeres orantes, a su izquierda, no habiendo quedado resto alguno del grupo, con toda probabilidad el masculino, de su derecha¹⁸²³.

El reciente descubrimiento del conjunto mural representado en el muro septentrional de la nave de la iglesia explica la inexistencia de referencias bibliográficas sobre el mismo, un sucinto repertorio que tiene su excepción en la información recogida en “La propuesta de restauración de las pinturas murales de San Andrés de Fuentearmegil” y en “La memoria de los trabajos de delimitación de las pinturas murales de la iglesia parroquial”, donde se cita que “tanto técnica como formalmente se trata de decoraciones murales de un marcado estilo popular que podrían encuadrarse en un periodo variable entre los siglos XV y XVI”. Dicha acotación temporal contemplada por el informe no solo no goza del rigor deseable al haber sido efectuada en el proceso de delimitación del mural sino que tampoco concuerda con el marco temporal que deviene de los rasgos más característicos de la pintura, en particular, de los restos de la inscripción que aún se aprecia por debajo de la cenefa que enmarca el mural (no hay constancia de emblema heráldico alguno y el atuendo que pudiera ser susceptible de estudio, el de los suplicantes de la última escena, responde a rasgos genéricos), así como de los caracteres pictóricos y estilísticos que constituyen la obra pictórica. De los restos de la inscripción pudiera argüirse su correspondencia a la variante epigráfica de la letra gótica

¹⁸²² “La desproporción es una necesidad del tema y no tenía nada chocante para los artistas de la Edad Media, acostumbrados a expresar las jerarquías espirituales por las diferencias de escala entre los personajes” (*idem*, p. 124). Dicha variante iconográfica, que alcanza una notable popularidad en la pintura europea de los siglos XIV y XV y que habría que relacionar con las epidemias de peste que de manera un tanto intermitente asolaron el continente europeo en la Baja Edad Media (TRENS (1946), pp. 251-281), fue muy representada en la pintura aragonesa como demuestran los retablos de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza), atribuido al taller de Blasco de Grañén, de San Pedro Apóstol del templo de la misma advocación de Langa de Castillo (Teruel), así como de la Virgen de la Misericordia o de la Purificación de la catedral de Tarazona (Zaragoza). Vid. LACARRA DUCAY (2004), p. 134, nota n.º 203. También convendría señalar, en un tipo iconográfico afín al de la Virgen de la Misericordia, la famosa tabla de la *Virgen de la Merced* con la familia de los Reyes Católicos (ca. 1485) que fuera realizada por Diego de la Cruz y sus colaboradores. Vid. SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 398-400, fig. 93.

¹⁸²³ De ser cierto que el autor representó por separado a los grupos femenino y masculino en un intento por ordenar a la colectividad por sexos y, acaso, por grupos sociales, el tema de la *Virgen de la Misericordia* pudiera haberse correspondido con la variante iconográfica definida por Réau como *Mater omnium*. Vid. RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 126.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mayúscula¹⁸²⁴, escritura de prolongada fortuna cuya presencia en el conjunto mural pudiera explicarse por la retrógrada concepción de una obra pictórica que, sin embargo, contiene propuestas estilísticas que le ubicarían en una época avanzada del siglo XV. En efecto, las pinturas murales a estudiar evidencian un cierto poso arcaizante visible en la importancia del dibujo y de la línea en la concepción de las efigies y en la confección de los pliegues de la atavíos, en el restringido uso de la paleta cromática a la hora de componer la ropa de los suplicantes de la *Virgen de la Misericordia* o los apóstoles de la *Santa Cena* o incluso en el estatismo corpóreo y gestual de las efigies, en particular, del colegio apostólico. También resulta arcaizante la manera de representar la mesa con el tablero abatido, vestido por un mantel de cuadros sobre el que el autor recrea el ágape mediante una combinación de vistas cenitales y de perfil (aunque nada de ello es posible distinguir) tal y como se observa en composiciones que van desde el siglo XIII hasta el siglo XV avanzado¹⁸²⁵. El elemento más característico para proponer un marco temporal para este programa pictórico bien pudiera ser la Virgen María de la *Anunciación*, efigie cuya postura en respuesta a la súbita irrupción del arcángel San Gabriel en la estancia en el que se encontraba recuerda, en cuanto al giro que el autor confiere a la cabeza de la Virgen María, a las *Anunciaciones* que hiciera Roger van der Weyden e incluso a la de Diego de la Cruz conservada en la catedral de Burgos¹⁸²⁶. Así las cosas, estimo que se trataría de una obra pictórica realizada en las últimas décadas del siglo XV, a mi juicio, enmarcable en la órbita del estilo gótico hispanoflamenco aunque de concepción retardaría dada la nimia habilidad técnica del autor o a la situación del mural en un ámbito rural al que apenas llegan las novedades estilísticas.

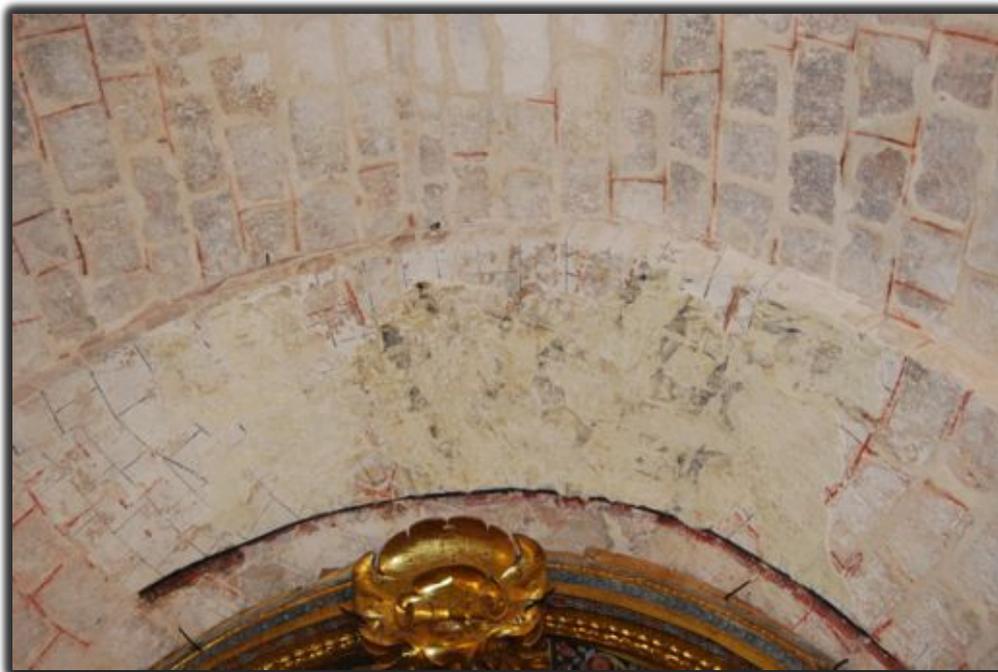
¹⁸²⁴ La letra gótica mayúscula comenzó a desarrollarse a finales del siglo XII, imponiéndose a principios del siglo XIII. En Castilla permaneció vigente hasta finales del siglo XIV e, incluso, con carácter retardatario, en el siglo XV. Ejemplo de ello será también la inscripción recogida en las pinturas murales del templo de Santa Marina de Sacramenia, fechadas en 1436. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. I, pp. 64-65.

¹⁸²⁵ Semejante rasgo compositivo se ve en ejemplos del siglo XIII, como en el conjunto mural de la capilla mayor de la iglesia de San Justo de Segovia, del siglo XIV, como en las pinturas murales ubicadas en la nave de dicha iglesia segoviana y, en particular, del siglo XV. Al respecto, los murales tardogóticos contenidos en el presente trabajo (a saber, las pinturas murales de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes, de San Cristóbal de La Cuesta, de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos o de San Esteban de San Esteban de Gormaz), así como los murales de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrían de Mudá (Palencia), de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia) y de Santa Olalla de La Loma (Palencia).

¹⁸²⁶ SILVA MAROTO (1990), t. II, p. 382.

37.- MATANZA DE SORIA. Pinturas murales
de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la
iglesia de San Juan Bautista.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Matanza de Soria, localizado a 77 kilómetros al este de la capital soriana, se enclava en la comarca de El Burgo de Osma, a solo 7 kilómetros del término de San Esteban de Gormaz, localidad en cuyo ayuntamiento se adscribe.

2. Datos sobre el conjunto mural (il. 399-405).

- **Localización:** Se dispone en la bóveda de cuarto de esfera del ábside semicircular en que se articula la cabecera del templo.

- **Temas:** Con dificultad se identifica el rostro de un ángel nimbado y caracterizado con una larga cabellera rubia tocando lo que parece ser una *tuba*.

- **Fecha de descubrimiento:** Tuvo lugar con ocasión del proceso de restauración al que quedaron sujetas las pinturas murales de la capilla mayor en el año 2010.

- **Fecha de tratamiento y restauración:** Coincide con la fecha de descubrimiento.

- **Técnica:** Pintura mural realizada a la técnica del temple.

- **Estilo:** Pudiendo considerarse su correspondencia a la órbita de propuestas pictóricas de raigambre internacional, no sería descartable una filiación estilística posterior.

- **Cronología:** Perteneciente al siglo XV, resulta difícil precisar su cronología debido a la ausencia de elementos de juicio suficientes.

- **Estado actual del conjunto mural:** Gravemente afectado por circunstancias de índole y naturaleza diversas (los movimientos estructurales en el ábside; la progresiva degradación de los materiales constructivos y la acción antrópica), el referido conjunto mural ha sido recientemente intervenido en un proceso complejo que logró detener su continuo deterioro.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrito en los límites de la demarcación episcopal de Osma-Soria, el municipio de Matanza de Soria se emplaza en un territorio de irregular condición orográfica, un relieve tortuoso en el que se distingue la iglesia parroquial de San Juan Bautista. Enclavada sobre una loma desde la que se divisa el área circundante, sus orígenes constructivos se remontan a época románica, momento en que se dispuso la realización de una iglesia de nave única rematada en un ábside semicircular precedido del pertinente tramo recto presbiterial. De la fábrica románica primigenia, que Gaya Nuño considera perteneciente al primer cuarto del siglo XII¹⁸²⁷, apenas se conserva más que la señalada cabecera¹⁸²⁸, al haberse modificado la antigua nave mediante la adición de sendos espacios por el costado del Evangelio y por el costado de la Epístola¹⁸²⁹. Estas actuaciones reformistas despojaron, en parte, al edificio de la estética medieval primigenia, aquella que, sin embargo, sigue rememorando la cabecera románica a pesar de las transformaciones de las que fue objeto en época moderna: en dicho momento la capilla mayor quedó totalmente camuflada tras un grueso encalado y presidida por el retablo mueble que todavía subsiste. Su colocación propició la completa condena del vano central del ábside y obligó, en compensación, a la apertura de una nueva ventana en el lado meridional, al garantizar este, por razones de orientación, iluminación adicional.

El citado ensamblaje retablístico cubrió, en parte, la decoración pictórica que albergan los paramentos de la cabecera románica¹⁸³⁰. Semejante ornamentación, conformada por una

¹⁸²⁷ Estudios recientes (GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II p. 622 (ficha redactada por Hernando Garrido) y GARCÍA GÓMEZ (2012), pp. 76-77) consideran demasiado temprano el marco cronológico propuesto por Gaya Nuño (GAYA NUÑO (1946), p. 69) y retrasan su realización a mediados del siglo XII.

¹⁸²⁸ Una línea de imposta ornamentada con el característico motivo de taqueado jaqués recorre la cabecera románica, abarcando el tramo recto presbiterial y separando la bóveda de cañón apuntado que cubre el espacio de los paramentos ornados con sendas parejas de arcos de medio punto, y el ábside semicircular, donde separa la bóveda de cascarón del hemiciclo absidales. Vid. GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 77

¹⁸²⁹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II p. 619 (ficha redactada por Hernando Garrido) sitúa la ampliación citada en época tardogótica, en coincidencia con la realización de la sacristía abierta en el lateral de la Epístola de la cabecera. La iglesia fue nuevamente intervenida en el siglo XVIII, como así sugiere la inscripción con fecha de 1771 situada en la clave de acceso, y en el siglo XX, cuando debió de reformarse la techumbre lígnea que cubre el cuerpo del templo.

¹⁸³⁰ A la ornamentación pictórica inherente a los paramentos de la cabecera, donde también se han conservado interesantes grafitos realizados en almagra (se localizan en los dos arcos de medio punto sitios en el paramento izquierdo del tramo recto presbiterial), habría que añadir el conjunto mural representado en el muro oriental del espacio anejo abierto en el costado meridional de la nave. En ese lugar se representa un *Santo Domingo*

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

dúplice imitación de un despiece de sillería, fue descubierta con ocasión de unos trabajos ordinarios de desencalado en la bóveda de cuarto de esfera absidal, así como en los muros y en la bóveda del tramo recto presbiterial (**il. 399-400**). La imitación del despiece de sillería se extiende también por detrás del retablo mayor, donde su presencia hizo innecesaria las acciones de revoco ya referidas. Si bien la citada intervención agresiva y desarrollada sin la pertinente supervisión de técnicos competentes propició perjuicios irreversibles en la obra pictórica, conviene señalar que esta se encontraba ya suficientemente alterada por múltiples patologías que aconsejaron la pronta consolidación y restauración del conjunto¹⁸³¹. Fue esta actuación, planteada por el Proyecto Cultural Soria Románica y emprendida por la empresa In Situ conservación y restauración S.L. en el año 2010 según se advierte en la pertinente memoria de restauración de las pinturas murales, la que logró parar la progresiva y gradual degradación del conjunto pictórico y descubrir con criterio técnico las zonas que todavía estaban enjalbegadas, donde se pudo recuperar el programa pictórico figurativo que aquí se va a analizar (**il. 401**). La señalada actuación permitió, asimismo, reparar en los sucesivos estratos pictóricos que componen el conjunto mural. Fue en el referido contexto, cuando los técnicos restauradores advirtieron, a pesar del dañino efecto que la acción antrópica tuvo para la correcta lectura estratigráfica, hasta cinco enlucidos divergentes que se sucedían y se sobreponían por encima de: un primer estrato pictórico decorado con una imitación de despiece de sillares en rojo (se extiende por la bóveda de cañón apuntado del tramo recto presbiterial y por la bóveda de cascarón absidal) en base a un diseño concreto hecho sobre las juntas del mortero románico; un segundo estrato pictórico dispuesto sobre el anterior y ornamentado con una imitación de despiece de sillares en negro (de él apenas se conservan algunos restos en la bóveda de cascarón absidal y en el paramento ubicado tras del retablo

ataviado de dominico y acompañado de una inscripción que le identifica. Los rasgos estilísticos del mismo lo situarían en época postmedieval.

¹⁸³¹ Según se desprende de la “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de San Juan Bautista. Matanza. Soria, enero 2010”, Archivo de la Fundación Soria Románica, el ornato pictórico señalado estaba siendo víctima de movimientos estructurales, responsables de los desplazamientos en los sillares, así como de grietas en los muros y pérdidas de morteros. Semejante alteración favoreció la filtración de agua de la lluvia, causante de una gran gotera en el centro de la bóveda. Además, los paramentos de la cabecera padecían un deterioro propio, debido al paso del tiempo, lo que propició la disgregación de policromías y revocos, así como la pérdida de adherencia al soporte pétreo. En determinados momentos, los agentes referidos se unieron a la acción antrópica, acrecentando los daños.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

mayor) que “llevan su propia secuencia, mezclándose las líneas paralelas y horizontales de ambos despieces” (**il. 402**)¹⁸³². Cabe asimismo indicar que sobre el referido estrato pictórico se disponía el programa figurativo.

Según se desprende del meticuloso estudio recogido en la memoria de intervención, las acciones de desencalado de la cabecera fueron interrumpidas al descubrirse “las pinturas murales junto con un nivel barroco, quedando la cúpula del ábside a medio picar”¹⁸³³. La decisión apuntada contribuyó a preservar la “banda ornamental de llamas” dispuesta en el mismo nivel del despiece de sillares en negro (a juzgar por su diseño, pudiera deducirse su primigenia concepción como enmarque del retablo mayor) (véase **il. 402**)¹⁸³⁴, así como a conservar un tercer estrato pictórico en la bóveda de cuarto de esfera absidal cuya extensión solo se constata en la parte superior central de la citada bóveda de cascarón (**il. 403**). En él aún puede apreciarse, hacia la derecha, aunque con la dificultad derivada de su casi integral ruina, el rostro de una figura alada de la que, en parte, aún se distinguen sus rasgos faciales encuadrados por un nimbo y una larga melena rubia (**ils. 404-405**). De su minúscula boca irrumpe lo que parece ser una *tuba*, un instrumento que, en combinación, con los rasgos fisonómicos antes descritos, sugeriría no solo la identificación de dicho rostro con un ángel sino su primigenia inserción en una gran composición relativa al *Juicio final*. Solo de este modo podría comprenderse la presencia de un ángel tocando una *tuba*, un instrumento que, de la misma forma que en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León) [cat. 11, **il. 120**]¹⁸³⁵, tocan los ángeles con el objeto de convocar a los muertos al juicio¹⁸³⁶. A la derecha del ángel todavía se conservan los vestigios de dos figuras nimbadas que pudieran haber correspondido también con sendos ángeles a tenor de

¹⁸³² “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de San Juan Bautista. Matanza. Soria, enero 2010”, Archivo de la Fundación Soria Románica.

¹⁸³³ *Ibidem*.

¹⁸³⁴ *Ibidem*.

¹⁸³⁵ Sobre este conjunto mural consultar GRAU LOBO (1997), pp. 140-142; GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b), ff. 1-5 y GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 118.

¹⁸³⁶ La presencia de los ángeles tocando las *tubae* está justificada en Mt 24, 31: “Y mandará a su ángeles con potentes trompetas, y reunirán de los cuatro vientos a los elegidos desde uno a otro extremo del mundo”. Por su parte, RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 764 indica que “al toque de las bocinas, los muertos emergen todos juntos de sus tumbas”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

las alas con las que según parece fueron caracterizados (véase il. 404). Presidiría, con toda seguridad, este conjunto un *Cristo en majestad* del que hoy no se puede identificar nada. La hipotética representación de una composición relativa al *Juicio final* en la bóveda de cuarto de esfera absidal del templo parroquial de San Juan Bautista de Matanza de Soria no sería extraña, pudiendo también apreciarse una temática parecida, en una localización semejante, en la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel y en el templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo.

De ser cierta la interpretación temática previa y de acuerdo con los paralelos que se han señalado, pudiera pensarse en la primigenia inclusión de un gran *Cristo en majestad* ajeno a aquella variante iconográfica arraigada en la tradición románica (se mantuvo en las siglos sucesivas en base a una representación que glorificaba la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos)¹⁸³⁷ y afín a la modalidad iconográfica de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*. La representación del mencionado tema responde a la extraordinaria fortuna alcanzada por la visión del evangelista San Mateo a partir del siglo XII como referencia al final de los tiempos¹⁸³⁸. Esta modalidad iconográfica se convierte en vehículo adecuado para trasladar a los presentes el proceso del *Juicio final*, un pasaje que, en el conjunto mural cuyo estudio me ocupa, no escapa a la mera especulación, puesto que faltan componentes de juicio suficientes. El obstáculo que todo ello supone no es óbice para aventurar, combinando los restos pictóricos conservados con el repertorio iconográfico de otros conjuntos murales de semejante temática, una posible composición protagonizada por un monumental *Cristo en majestad* flanqueado por los símbolos de los cuatro Evangelistas (el *Tetramorfos*). A su alrededor y, junto a un conjunto de ángeles convocando al juicio por medio del toque de las *tubae*, pudieron representarse un conjunto de ángeles sujetando las *Arma Christi* e incluso, de igual manera que en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra

¹⁸³⁷ El tipo iconográfico citado prevalece en composiciones del siglo XIII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Vicente de Almazán (Soria), de ca. 1270-1280, y del siglo XIV, como en la obra pictórica sita en la bóveda de cuarto de esfera absidal del templo de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila), de ca. 1384, en el conjunto mural del templo de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), de fines del siglo XIV, o en las pinturas murales de la iglesia de San Cipriano de Zamora (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 20, 45, 99 y 343). Ya en el siglo XV, cabría citar las pinturas murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 24], de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila) o de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 420].

¹⁸³⁸ MÂLE (1986), p. 354.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Señora de Arbás de Gordaliza del Pino (León) y, acaso, en el programa pictórico situado en la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel [cat. 11, il. 121], los doce apóstoles a tenor de su condición como intercesores¹⁸³⁹. De todas formas, se desconoce cuál fue la extensión originaria de este repertorio figurativo, que no se ha podido documentar en aquellas zonas en que los enlucidos fueron levantados por profesionales en 2010. La ausencia de restos del mismo por detrás del retablo mayor pudiera llevar a pensar que el presente programa no se extendió por toda la bóveda de cuarto de esfera absidal sino solo por su parte superior como así sucede en la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz e, incluso, aunque en este caso porque en el sector inferior se ubicaba una enorme composición de una *Última Cena*, en la desaparecida iglesia de San Esteban de la misma localidad.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden señalarse de una obra pictórica cuyo precario estado de conservación se unió a su reciente hallazgo y restauración como una de las causas de la falta de repertorio textual alguno sobre la misma. Como resultado de dicha carencia, la citada memoria de restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria se constituye en la única fuente sobre el conjunto mural, un documento que, como ya se ha señalado, recoge la lectura y reconstrucción de cada uno de los estratos pictóricos que se suceden sin apenas evaluar la cronología y estilo de cada uno de ellos. Este hecho pudiera hacerse extensible, en efecto, al ángel cuyo estudio me ocupa (del mismo se incluye material fotográfico sin ir acompañado de reseña alguna), un motivo iconográfico cuyo marco temporal pudiera acotarse en virtud de su representación sobre un primer estrato de cronología románica, el formado con una imitación de un despiece sillería en rojo, y sobre un segundo estrato, el compuesto por un despiece de sillería en negro, que bien pudiera pertenecer a los primeros años del gótico. Teniendo en consideración la lectura estratigráfica advertida, pudiera señalarse, en combinación con los rasgos estilísticos que se infieren del rostro del ángel (la todavía importancia del dibujo como componente definidor del rostro, del cabello y, en particular, de la *tuba*, así como la gradación cromática y tonal que se deduce de los mechones del pelo y de la carnación del rostro), su correspondencia al siglo XV, y acaso, a la órbita de propuestas pictóricas próximas al gótico internacional (ca.

¹⁸³⁹ GRAU LOBO (1997), pp. 140-142.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1450) si se tienen presente su delicada concepción facial y fisonómica o la elegante postura de su rostro con una leve inclinación. Pero tampoco puede descartarse una filiación y una cronología posterior.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

38.- OSONILLA. Pinturas murales de la iglesia
de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Osonilla, sito a 25 kilómetros al suroeste de la capital soriana, se enclava en la comarca de Tierra de Soria, próximo al término de Tardelcuende, del que es pedanía.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 406-411).

- **Localización:** Arrancado del paramento situado frente al acceso meridional del templo, el fragmento pictórico objeto de estudio fue trasladado a un soporte rígido y depositado en el coro (al menos allí se encontraba en mi última visita efectuada en el año 2011) a expensas de un destino más adecuado.

- **Temas:** *Virgen María* (se integraría en una escena dedicada a la *Crucifixión*).

- **Fecha de descubrimiento:** El fragmento pictórico mencionado fue hallado en 2010 en el proceso de restauración de las pinturas murales de la referida iglesia, un arduo trabajo que desveló su superpuesta situación a otra Virgen María correspondiente a una *Crucifixión* de cronología anterior.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Una vez hallada, la citada Virgen María fue trasladada y consolidada en un soporte rígido.

- **Técnica:** La memoria de restauración no detalla la técnica con que fue realizada.

- **Estilo:** Estilo tardogótico.

- **Cronología:** Siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** La Virgen apenas ha conservado sus rasgos faciales, a la vez que no hay vestigio alguno de los trazos definidores del contorno y de los pliegues de la túnica azul que la protege.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

El pequeño caserío de Osonilla se enclava en la ladera meridional de un teso en cuyo punto más elevado se asienta la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora. El citado templo debió de construirse, a tenor de recientes estudios¹⁸⁴⁰, en la segunda mitad del siglo XII con arreglo a una modalidad de planta recurrente en otras iglesias de la provincia de Soria: una nave con cubierta de madera rematada por un ábside semicircular abovedado precedido por el tramo recto del presbiterio igualmente abovedado¹⁸⁴¹. La originaria volumetría románica del templo de Osonilla, erigido mediante el empleo de cantos y de barro en su construcción, resultó ligeramente modificada en virtud de las alteraciones de las que fue objeto la fábrica en tiempos modernos. En efecto, en época indefinida, le fueron adosadas una sacristía en el paramento meridional de la cabecera (la señalada estancia fue derribada en el marco de la reciente restauración del edificio más tarde tratada) y un pequeño cementerio en el costado suroeste del cuerpo de la iglesia, dos espacios anejos que modificaron la pureza estructural románica de la fábrica templaria, también alterada por la estética barroca que le otorgó a la cabecera tanto el retablo mayor barroco en ella instalado como la decoración mural en ella realizada. En la forma citada llegó la iglesia de la Asunción de Osonilla a inicios del siglo XX cuando, acaso, por la progresiva extinción de la población, fue totalmente abandonada, contribuyendo al colapso y al posterior derrumbe de la armadura lúnea que cubría la nave (en algún momento se erigió un tabique a la altura del arco triunfal con el fin de resguardar la cabecera de la intemperie resultante). En tan deplorable estado halló la fábrica templaria Gutiérrez Baños en el año 1998 (así también se encontraba cuando Nuño González redactó la ficha correspondiente al citado templo para la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*)¹⁸⁴² cuando, en el marco de la redacción de su estudio sobre la pintura de estilo gótico lineal en el territorio castellanoleonés, visitó el edificio con la firme pretensión de estudiar los restos pictóricos conservados en los paramentos de la nave. El autor apreció en su visita, si bien muy dañado por los efectos de la prolongada exposición a la intemperie, un dañado enlucido ornado con una imitación de despiece de sillería que escondía, frente a la portada

¹⁸⁴⁰ GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 137-138.

¹⁸⁴¹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 757 (ficha redactada por Nuño González).

¹⁸⁴² *Idem*, pp. 757-761.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

sur, “las pinturas murales objeto de nuestro interés, de las cuales únicamente resta su diseño preparatorio en rojo y se reconoce con claridad, simplemente, su mitad inferior”¹⁸⁴³.

El citado autor se refería, en efecto, a una “*Crucifixión* en la que Cristo crucificado, en el centro, se encuentra flanqueado por dos figuras de pie vestidas con túnicas y con mantos, a buen seguro la Virgen y San Juan Evangelista y, en los extremos, por los dos ladrones” (il. 406)¹⁸⁴⁴. Gutiérrez Baños advertía, al mismo tiempo, sobre el mal estado de conservación de una composición cuya prolongada exposición a la intemperie ponía, en efecto, en riesgo su integridad, a día de hoy garantizada merced a la recuperación de la iglesia entre los años 2002-2005 y al minucioso proceso de consolidación y restauración de las pinturas murales acometido en 2010. Promovida por el Proyecto Cultural Soria Románica y emprendida por la empresa In situ Conservación y Restauración S.L. en dicho año¹⁸⁴⁵, la referida operación permitió advertir, a pesar del dañino efecto infligido por la pátina biológica que cubría los muros con una película de color gris verdosa de líquenes, musgo y algas, hasta seis niveles estratigráficos diferentes en los muros de la nave (il. 407)¹⁸⁴⁶. De ellos solo se conservaron, dada la decisión de quitar aquellos restos de policromía de difícil correlación entre sí, muy inconexos unos de otros, los dos niveles de mayor desarrollo: un primer estrato pictórico decorado con una imitación de despiece de sillares en negro que se interrumpe, a un metro del pavimento poco más o menos, por una cenefa que, conformada por cintas entrelazadas, da paso, en la parte inferior del muro, a un ornato a base de cortinajes fingidos colocados a modo de zócalo (al señalado estrato correspondería la escena de la *Crucifixión* que fuera

¹⁸⁴³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 124.

¹⁸⁴⁴ El mencionado pasaje de la *Crucifixión* se prodiga en los siglos XIII, centuria a la que corresponden el conjunto mural de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, del año 1262, o la cajita de San Torcuato de Zamora, de finales de dicha centuria. Ya en el siglo XIV habría que mencionar las *Crucifixiones* del monasterio de Santa María y San Vicente el Real de Segovia, de comienzos del siglo XIV, o de la iglesia de San Miguel de Tenzuela (Segovia), de mediados del siglo XIV (*idem*, pp. 149, 266, 278-279, 348). La última obra citada, de igual manera que la *Crucifixión* del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 268], mantiene estrechos lazos iconográficos con la primigenia *Crucifixión* de la iglesia de Osonilla en cuanto a la originaria presencia de los dos ladrones.

¹⁸⁴⁵ Aunque ejecutada por parte de la empresa In situ Conservación y Restauración S.L., la intervención sobre las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla fue contratada por parte del Proyecto Cultural Soria Románica. Vid. “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. Osonilla, Soria”, Archivo de la Fundación Soria Románica.

¹⁸⁴⁶ “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción...”. La pátina biológica era más prolífica en el paramento norte dada su situación en la zona umbría.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

estudiada por parte de Gutiérrez Baños)¹⁸⁴⁷ y una segunda estratigrafía que, superpuesta a la anterior, se orna mediante una imitación de despiece de sillares en rojo (**il. 408**)¹⁸⁴⁸.

El último estrato pictórico señalado, decorado con una burda imitación de despiece de sillares en rojo, ocultaba, en efecto, y a juzgar por la secuencia estratigráfica de la nave, la escena de una *Crucifixión* (**il. 409**) cuya Virgen María apareció tras otra que es la que aquí será objeto de estudio (**il. 410**). Aunque esta, “dado que aparece aislada y sin conexión con cualquier otra policromía o encalado”, fue arrancada y trasladada a un soporte rígido con el fin de “recuperar el Calvario gótico”, formaría parte, a tenor de la memoria de restauración, “de un segundo Calvario más moderno que el principal”. De la manera señalada, la Virgen María, embalada y conservada en el coro sito a los pies de la iglesia (al menos así estaba en la última visita hecha en 2011) a la espera de encontrar una localización más apropiada, va ataviada con un ampuloso manto azul y una túnica roja (apenas se conserva algún resto del nimbo), al mismo tiempo que es representada con las dos manos sobre el pecho y con un compungido semblante del que apenas se conserva algún vestigio (**il. 411**). Del consternado sentimiento citado, expresado en la posición de sus manos y en su pesaroso rostro, pudiera estimarse, en consonancia además con su primitivo emplazamiento sobre la Virgen de una *Crucifixión* previa, su inserción en un episodio de parecida temática, un pasaje del que solo se habría conservado la Virgen, al no preservarse resto alguno de los demás componentes (no sería extraño dados los numerosos avatares padecidos por la construcción y las pinturas murales), en un gesto y actitud consonantes con el dramático episodio de la *Crucifixión* que debió de contemplar.

La decisión de realizar una nueva *Crucifixión* superpuesta a una anterior (si la Virgen fue representada sobre su homóloga de la composición previa, lo mismo debió de pasar con el resto de los miembros) habría de comprenderse en el marco de la actualización temática y estilística de una escena realizada, según Gutiérrez Baños, a fines del siglo XIV¹⁸⁴⁹. Este

¹⁸⁴⁷ Aunque dicho nivel estratigráfico no sería coetáneo, a juzgar por el informe de restauración, de la fábrica templaria (lo sitúa en época gótica), la decoración a base de cortinajes localizada en el registro inferior de los muros ya se detecta en murales románicos, como en los de la ermita de San Miguel de Gormaz (Soria).

¹⁸⁴⁸ “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción...”.

¹⁸⁴⁹ El marco temporal señalado por GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 124-125, al cual me adhiero en virtud de las características estilísticas, no coincide con el estimado por parte de Nuño González (GARCÍA

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

proceso estaría fundado, a buen seguro, en la especial devoción existente hacia uno de los temas primordiales del ciclo de la Pasión de Cristo (solo así se explicaría su representación en el paramento frontero al único acceso al templo), una devoción que se perpetuaría y, por consiguiente, requeriría, como así ocurre con otras manifestaciones artísticas, su necesaria adecuación a las nuevas demandas religiosas, aquellas para las que la *Crucifixión* primitiva habría quedado trasnochada¹⁸⁵⁰.

Si de esta última las referencias textuales son escasas como consecuencia de su reciente restauración y puesta en valor¹⁸⁵¹, qué decir tiene de la efigie de la Virgen cuyo estudio me ocupa, una obra que pasa desapercibida al no conservarse *in situ*. Sobre la misma, la única reseña existente es la que aparece en la memoria de restauración, un documento en el que se alude a su posible correspondencia a un Calvario más reciente y se estima su pertenencia a un horizonte estilístico enmarcable entre fines del siglo XV o principios del siglo XVI. La catalogación señalada resulta, a mi parecer, un tanto tardía a juzgar por el poso retardatario visible en la importancia que todavía se le confiere al dibujo en la construcción de la efigie (se aprecia en el modo como el autor resuelve las manos o los pliegues de la indumentaria), en la rigidez corpórea y gestual con que fue concebida, así como en el fondo neutro sobre el que según parece esta se recortaba. Con todo, la efigie de la Virgen María se distancia del linealismo predominante en los integrantes de la *Crucifixión* previa, pudiendo, a mi parecer, considerarse su ejecución, en base a la catalogación del mural más arcaico a fines del siglo XIV, en algún momento indeterminado del siglo XV, siendo difícil calibrar su cronología dada la ausencia de elementos de juicio suficientes que lo permitan.

GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 760), para quien, por el tipo de figuras representadas, bien pudiera considerarse su ejecución en la segunda mitad del siglo XV. En su libro, SECADES GONZÁLEZ-CAMINO (2008), p. 29 señala que “hasta ahora se piensa que pudiese ser [el conjunto mural] de la misma época de la construcción de la iglesia o ligeramente posterior”.

¹⁸⁵⁰ El proceso de actualización temática y estilística del que fue objeto el programa pictórico de la iglesia de la Asunción de Nuestra de Osonilla también se aprecia en las pinturas murales que fueron representadas en la capilla de la Magdalena de Cuéllar: a un primer estrato pictórico constituido por un *Martirio de San Sebastián* y un monumental *San Cristóbal*, se superpuso un segundo compuesto por una temática análoga [cat. 20, il. 123].

¹⁸⁵¹ Además del citado GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 124-125 y de NUÑO GONZÁLEZ en la ficha incluida en la ya mencionada *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* (GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, pp. 760), habría que indicar el libro escrito por SECADES GONZÁLEZ-CAMINO (2008), pp. 29-30.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

39.- REJAS DE SAN ESTEBAN. Ángel tenante
de escudo de las pinturas murales de la iglesia de
San Martín.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Rejas de San Esteban, localizado a poco más de 80 kilómetros al oeste de la capital soriana, se emplaza en la comarca de El Burgo de Osma, localidad de la que dista apenas 22 kilómetros.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 412-416).

- **Localización:** Será objeto de estudio el motivo iconográfico situado por encima del arco ciego más inmediato al ábside del muro del tramo recto del costado de la Epístola.

- **Temas:** La nimbada y alada efigie de un ángel que sujeta el emblema heráldico del linaje de los Fuente Almejir.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo en el marco de la restauración del templo entre los años 1982-1983.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Coincidente con la fecha de descubrimiento.

- **Técnica:** No se precisa en la memoria de la intervención.

- **Estilo:** Estilo gótico hispanoflamenco.

- **Cronología:** Finales del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** De igual manera que el resto del programa pictórico, el motivo iconográfico objeto de estudio presenta un acusado deterioro debido a los daños infligidos por patologías inherentes a un mural que permaneció cubierto por una gruesa capa de encalado hasta su hallazgo a comienzos de la década de los 80 de la pasada centuria.

- **Bibliografía:** PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 188; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 287; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 824 (ficha redactada por Hernando Garrido); GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 139-142.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrito en los límites de la jurisdicción episcopal de Osma-Soria, el término de Rejas de San Esteban, enclavado en un territorio cobijado por los cerros del “castillo” y de la “loma”, tiene como edificios más destacados las iglesias de San Ginés y de San Martín. Esta última fábrica templaria, asentada en el extremo suroccidental del término, debió de construirse a comienzos del siglo XIII con arreglo a convenciones estructurales románicas vistas en otros templos del área soriana: una sola nave cubierta con armadura de madera rematada por un ábside de planta semicircular antecedido por un tramo recto presbiterial decorado con sendas parejas de arcos de medio punto y galería porticada adosada al lateral meridional¹⁸⁵². La citada fábrica románica resultó alterada en virtud de las transformaciones de las que fue objeto la iglesia en tiempos modernos, cuando se efectuó la construcción de la sacristía situada en el lateral septentrional de la cabecera, la ejecución de la espadaña que a día de hoy permanece sobre el hastial occidental del edificio y el íntegro enjalbegado de sus muros internos¹⁸⁵³. Las intervenciones reformistas señaladas dieron como resultado una estética que perduró casi incólume hasta mediados de los 70 de la pasada centuria, cuando se produjo el hallazgo, bajo una gruesa capa de revoco, de unas pinturas murales en el arco inmediato al ábside del muro del tramo recto del lado de la Epístola¹⁸⁵⁴.

El citado hallazgo, recogido por Pérez de Guinea y Morte García en el correspondiente artículo que fuera publicado en la revista *Celtiberia*, fue con cierta premura notificado a la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural con el fin de lograr un “informe sobre las pinturas recientemente descubiertas en la iglesia de San Martín de la localidad de Rejas de San Esteban (Soria)”¹⁸⁵⁵. Este organismo, solícito a la referida petición sobre las pinturas murales, emitió el pertinente informe elaborado por parte del técnico don Joaquín Ballester Espí en febrero del año 1976. En él, el autor, al margen de realizar una breve interpretación

¹⁸⁵² GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 84.

¹⁸⁵³ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 824 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁸⁵⁴ PÉREZ DE GUINEA/MORTE GARCÍA (1975), p. 299-300 identifican la escena entonces encontrada con el episodio del *Sueño de Adán*, al tiempo que señalan que “hasta hace poco tiempo este arco, como el resto del presbiterio hoy, estaba totalmente encalado: las dovelas coloreadas en amarillo y azul, la parte inferior en rojo y decorada con puntos colocados al tresbolillo en los colores del dovelaje y la superficie ocupada por la pintura (...) en blanco”.

¹⁸⁵⁵ El referido informe esta depositado en archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) con el número 10/414.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

iconográfica sobre el fragmento de superficie pictórica encontrada (identifica la escena con el pasaje de la *Resurrección de Cristo*) y de advertir sobre el mal estado de conservación del mismo, estima, como también lo hacen Pérez de Guinea y Morte García en el artículo mencionado, la posible existencia de más pinturas murales en el ábside de un edificio en el que sería necesaria la consolidación y restauración de su estructura dado el peligro de ruina inminente que esta amenazaba¹⁸⁵⁶.

La apremiante intervención que consideró necesaria Ballester Espí una vez comprobó el deplorable estado de conservación que presentaba la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban bien pudo influir, aunque no de un modo inmediato, en la decisión de acometer la restauración del edificio a comienzos de la década de los 80 de la pasada centuria¹⁸⁵⁷. En el marco de la referida actuación, emprendida entre los años 1982-83, se produjo el arreglo de la cubierta lúnea que fuera instalada en 1912 en sustitución de la original, la restauración de la galería románica que hasta la fecha fuera usada como corral¹⁸⁵⁸, así como el hallazgo y, su posterior restauración, de nuevas pinturas murales y el enlucido de los muros internos de la iglesia toda vez comprobada la inexistencia de más restos pictóricos escondidos bajo el grueso encalado¹⁸⁵⁹. Las sospechas que sobre la existencia de un repertorio pictórico más extenso en el ábside de la fábrica templaria tuvieron tanto Pérez de Guinea y Morte García como Ballester Espí fueron, en efecto, corroboradas mediante el hallazgo de la decoración pictórica sita por encima de las dos parejas de arcos de medio punto que animan los muros

¹⁸⁵⁶ Ballester Espí advierte sobre la posible existencia de más pinturas murales “en este otro arco, donde se empotra el púlpito”, a la vez que menciona que la conservación de los restos de pintura medieval encontrados “resultaría una labor inútil, sin antes consolidar y tejar esta pequeña iglesia, llena de grietas, que en verdad merece ser atendida”. Vid. *ibidem*.

¹⁸⁵⁷ Fue el arquitecto don Víctor López Cotelo el encargado de redactar el “Proyecto de restauración de la iglesia de San Martín en Rejas de San Esteban (Soria)” en enero de 1982, estando a día de hoy custodiado en el Archivo General de la Administración (AGA), Caja 26/1246.

¹⁸⁵⁸ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, pp. 824-825 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁸⁵⁹ Se efectuó la restauración de las pinturas murales mediante operaciones concretas (la consolidación del *intonaco* original al muro, la completa eliminación de vestigios de cal, la fijación de la capa pictórica y la reintegración cromática y de lagunas pictóricas), para, posteriormente, tratar el resto de los paños con mortero bastardo coloreado a fin de “conseguir un ambiente interior acorde con la tonalidad dominante tras la restauración pudiendo remarcar algunas molduras a expensas de la iluminación definitiva del interior”. Vid. “Proyecto de restauración de la iglesia de San Martín en Rejas de San Esteban (Soria)”, Archivo General de la Administración, Caja 26/1246.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

del tramo recto presbiterial, en el interior del arco ciego más apartado del ábside del muro del tramo recto del lateral de la Epístola y, en menor medida, en el semicilindro absidal (**il. 412**)¹⁸⁶⁰. Con todo, las pinturas murales ahora encontradas constituyen, junto con la citada composición hallada en 1975 en el arco inmediato al ábside del paramento del tramo recto del costado de la Epístola, un programa iconográfico que fue minuciosamente analizado por Gutiérrez Baños en el marco de su tesis doctoral sobre la pintura de estilo gótico lineal en ámbito castellanoleonés¹⁸⁶¹. En su estudio, que se suma a las referencias escritas por parte de Sureda i Pons, Palacios Sanz y Hernando Garrido¹⁸⁶², el autor hace un detallado análisis iconográfico de lo representado en un mural que piensa fue pintado en dos fases pictóricas diferentes: a un primer periodo, que estima tuvo lugar a fines del siglo XIV, correspondería la práctica totalidad del conjunto mural¹⁸⁶³ con la excepción del nimbado y alado ángel que, realizado a fines del siglo XV, sostiene el emblema del linaje que atribuye a los Avellaneda (campo de azur con trece bezantes de plata)¹⁸⁶⁴ por encima del arco ciego más próximo al ábside del muro del tramo recto del lateral de la Epístola (**ils. 413-414**)¹⁸⁶⁵.

¹⁸⁶⁰ A la composición pictórica ubicada en la cabecera, habría que añadir el conjunto mural descubierto en el paramento meridional de la nave. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 139-142.

¹⁸⁶¹ *Ibidem*.

¹⁸⁶² PALACIOS SANZ (1988-1989), pp. 185-188; SUREDA I PONS (1995), p. 404; HERNANDO GARRIDO (1998), pp. 287-289; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), p. 824 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁸⁶³ Del extenso programa pictórico conservado en los paramentos de la cabecera, el autor logró discernir, por encima de los dos arcos ciegos que animan el paramento del tramo recto del costado del Evangelio, una maltrecha composición pictórica presidida por la *Virgen María con el Niño* en compañía de un donante y de los apóstoles. A la mencionada escena habría que añadir, en el extremo derecho del hemiciclo absidal, los restos de un ciclo dedicado a San Martín del que no se conserva más que la escena de la *Consagración de San Martín como obispo de Tours*, así como la representación de un *Santiago en la batalla de Clavijo* sobre el arco más apartado del ábside del paramento del tramo recto del costado de la Epístola (el arco ciego de la izquierda alberga, como ya se ha dicho, la *Creación de Eva*). Por otra parte, en el muro meridional de la nave aún se conserva una colosal efigie de un *San Cristóbal* [cat. 1, il. 6]. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2002a), t. II, pp. 139-142.

¹⁸⁶⁴ Mientras PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 188 se pregunta si el escudo que porta el ángel pertenece bien a un obispo o bien a un noble, HERNANDO GARRIDO (1998), p. 287; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 824 (ficha redactada por Hernando Garrido) y GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 139-140 identifican dicho escudo con el del linaje de los Avellaneda.

¹⁸⁶⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2002a), t. II, p. 142 es el único autor que considera que las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban fueron ejecutadas en dos periodos distintos. De este modo, SUREDA I PONS (1995), p. 404 defiende una cronología de comienzos del siglo XIV y PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 188 se inclina por una cronología de finales del siglo XIV. Por otra parte, HERNANDO

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

De ser correcta la citada evolución, de la que no se hace eco ningún otro autor, la tardía ejecución del ángel con respecto al resto del conjunto mural supondría, frente a lo ocurrido en las pinturas murales de la iglesia de Santiago de Alcazarén con la adición de la efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo*, no tanto el claro enriquecimiento de un mensaje religioso preexistente como la actualización de un programa iconográfico mediante la adición de las armas pertenecientes al linaje nobiliario que por entonces tenía la potestad sobre el núcleo de Rejas de San Esteban. La tradicional identificación del escudo aquí representado con la familia de los Avellaneda contrasta, no obstante, con la que hiciera Domínguez Casas, para quien el citado emblema heráldico, también presente en la armadura línea de la iglesia de San Ginés del referido término (**il. 416**)¹⁸⁶⁶ y, aunque no se ha conservado resto alguno del esmalte, en los campos primero y cuarto del escudo sito en la clave del arco del triunfo de la templo parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 374], pertenecería al linaje nobiliario de los Fuente Almejir (dicho ángel parece que haría pareja con un segundo del que no se ha conservado más que una pequeña parte de su túnica blanca y del que no puede saberse si portaría un emblema heráldico)¹⁸⁶⁷. La presencia de dichas armas invita a considerar la pertenencia del municipio de Rejas de San Esteban a un

GARRIDO (1998), p. 289 y GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 824 (ficha redactada por Hernando Garrido) estiman que el mencionado conjunto mural, en función de las armas de los Avellaneda y de ciertos rasgos estilísticos, fue realizado a fines del siglo XV o inicios de la centuria siguiente con la excepción de la escena de la *Creación de Eva*, acaso, del siglo XIII. El intradós de los arcos ciegos que articulan el tramo recto presbiterial presenta una ornamentación a base de zig-zag (**il. 415**) semejante a la que todavía se discierne en la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 351], en la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 357] y en la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431]. Dicha decoración también existía en las desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426].

¹⁸⁶⁶ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 291; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 817 (ficha redactada por Hernando Garrido y Rodríguez Montañés).

¹⁸⁶⁷ Como señalé con ocasión de los murales de Castillejo de Robledo, DOMÍNGUEZ CASAS (2003), p. 242 identifica el linaje de los Avellaneda con el emblema en campo de oro, dos lobos de sable en pal cebados de dos corderos blancos y sangrantes. Amén de la referida apreciación, conviene indicar que FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1989), pp. 167-168 señala que cuando el rey de Castilla regresaba “de la vega de los moros”, quiso castigar a un tirano que se refugió en la torre de Fuente Almexí, bien protegido por “ciertos hoyos cubiertos e sembrada pólvora”. Durante el asedio cayó el rey dentro de unos esos hoyos y le sacó uno de los Avellaneda, que en el lance recibió trece heridas. Tuvo este caballero dos hijos, quedándose el primero con el nombre y la casa solariega de Avellaneda, y dando inicio el segundo al linaje de Fuente Almexí. Añade que las armas de Fuente Almexí “son un escudo azul con trece roeles de plata...”. A partir de este comentario, DOMÍNGUEZ CASAS (2003), p. 241 considera que el citado hecho debió de tener lugar a fines del siglo XIV, reinando en Castilla Juan I o Enrique III. El citado autor añade que las casas de Avellaneda y de Fuente Almejir se unieron en la figura de don Juan de Avallenada, padre de doña Aldonza de Avellaneda y Fuente Almejir.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

linaje del que también hay constancia en la iglesia de Castillejo de Robledo, población que Hernando Garrido pensó perteneciente al señorío comarcano forjado por don Diego López de Zúñiga, I conde de Miranda (1455-1481), y por su esposa, doña Aldonza de Avellaneda y de Fuente Almejir (1427-1476). En este contexto bien pudiera entenderse la presencia de las armas de los Fuente Almejir en la iglesia de San Martín, un escudo también perceptible en el palacio de los condes de Miranda de Peñaranda de Duero (ca. 1520)¹⁸⁶⁸ y catalogado por Hernando Garrido a finales del siglo XV. El citado horizonte temporal pudiera hacerse extensible, como mencionara Gutiérrez Baños, al ángel tenante del escudo a juzgar por los rasgos estilísticos que lo constituyen¹⁸⁶⁹. Entre ellos cabría señalar la menor importancia del dibujo en su concepción con respecto al resto de los motivos iconográficos consignados, el cierto dinamismo que aún se deduce de la leve inclinación de la cabeza, el carácter holgado y ampuloso de las mangas de la túnica que viste o incluso, la concepción más plástica de su cuerpo. Los rasgos aquí anotados considero situarían este motivo pictórico en un momento avanzado dentro del siglo XV, quizás, en la órbita de propuestas pictóricas de raigambre hispanoflamenca.

¹⁸⁶⁸ DOMÍNGUEZ CASAS (2003), p. 241, fig. 26 a.

¹⁸⁶⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 140-141. Como los salvajes (AZCÁRATE (1948), p. 82), el motivo iconográfico del ángel tenante de escudos alcanzó una extraordinaria fortuna a fines del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente. Fue en ese momento, a medida que las obras del colegio de Santa Cruz de Valladolid avanzaban, cuando el escultor Alejo de Vahía talló, en las ménsulas en las que apoyan los nervios de la bóveda de crucería que cubre el zaguán de acceso, los ángeles tenantes del escudo del cardenal Mendoza (ARA GIL (1974), pp. 19-20) o cuando fueron esculpidos los cuatro ángeles del templo de San Justo y Pastor de la localidad vallisoletana de Cuenca de Campos, dos de los cuales llevan en las manos los escudos de los Ceínos (ARA GIL (1977), p. 379). Al margen de obra escultórica, los tenantes de escudos también portan el emblema de la orden sanjuanista en la capilla abierta en el lado septentrional de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 201] y los emblemas heráldicos que fueran pintados en las albanegas de la portada de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, ils. 375-376].

40.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** La población de San Esteban de Gormaz, localizada a 71 kilómetros al oeste de la capital soriana, se ubica en la comarca homónima, a solo 13 kilómetros del El Burgo de Osma.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 417-424).

- **Localización:** Bóveda de cuarto de esfera absidal de la capilla mayor.

- **Temas:** *Cristo en Majestad* rodeado por el *Tetramorfos*.

- **Fecha de descubrimiento:** 1958.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Su hallazgo en 1958 no condujo a su inmediata restauración, demorada hasta el año 2008.

- **Técnica:** La memoria de restauración no aclara la técnica de un conjunto mural al que Teógenes Ortego se refirió a él como “un amplio friso pintado al fresco”.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** ca. 1470.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El acusado deterioro que presentaba previo a su restauración, fundado en la pérdida de policromía, en los problemas de adherencia de los morteros o en las lagunas pictóricas que impedían la apropiada lectura e interpretación del programa pictórico, fue subsanado, consolidándose la frágil capa pictórica que lo constituía y reintegrándose las citadas lagunas pictóricas.

- **Bibliografía:** ORTEGO Y FRÍAS (1959), pp. 127-131; ALCOLEA GIL (1964), p. 202; PÉREZ RIOJA (1985), t. I, p. 292 (texto redactado por Izquierdo Bertiz); PALACIOS SANZ (1988-1989), pp. 169-174; SUREDA I PONS (1992), p. 14; SUREDA I PONS (1994), p. 250; SUREDA I PONS (1995), p. 404; GRAU LOBO (1996), p. 187; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 301; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 877 (ficha redactada por Hernando Garrido); GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 76-83.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La iglesia románica dedicada a Nuestra Señora del Rivero, enclavada sobre un pequeño altozano en el extremo occidental de San Esteban de Gormaz, fue erigida a finales del siglo XI o comienzos de la centuria siguiente con arreglo a una modalidad de planta semejante al de la próxima iglesia de San Miguel: ambas se estructuran en nave única rematada por un ábside de planta semicircular y de una galería porticada adosada al lado sur¹⁸⁷⁰. La pretérita volumetría románica del templo de Nuestra Señora del Rivero resultó modificada en virtud de las transformaciones de las que fue objeto la fábrica en el siglo XVI¹⁸⁷¹ y, en especial, en época barroca. Fue en esta época, en el siglo XVII, cuando el original sistema de cubiertas del cuerpo de la iglesia fue sustituido por la actual bóveda de cañón con lunetos y cuando fue ensamblado el retablo mayor (1626) que focaliza la visión de la capilla mayor¹⁸⁷².

La estética derivada de la reforma barroca perduró casi incólume hasta mediados de la centuria pasada, cuando la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rivero quedó sujeta a un minucioso proceso de restauración que supuso el hallazgo, en 1958, de un interesante y amplio conjunto mural en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia¹⁸⁷³. Como ya diera cuenta Teógenes Ortego en su artículo publicado en la revista *Celtiberia* el año 1959, de su existencia ya albergaban alguna “sospecha, puesto que, en la derruida iglesia de la misma época, dedicada a San Esteban, (...), se conservó hasta su demolición en 1922, una original composición de la *Cena de Jesús en la casa de Simón*, ornamentando la cúpula del ábside, las cuales fueron lamentablemente destruidas”¹⁸⁷⁴. Por fortuna, el hallazgo de estas

¹⁸⁷⁰ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 876 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁸⁷¹ Según *ibidem*, “el excelente coro de madera tallado a los pies data de 1558, y fue un encargo del obispo oxomense Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563), cuya seña heráldica figura sobre el mismo”.

¹⁸⁷² La transformación del templo continuó en el siglo XVIII, afectando principalmente a la cabecera de la iglesia. Dicha alteración consistió en la realización de la sacristía, el camarín de la Virgen y la espadaña que se alza sobre un arranque ejecutado en el siglo XIII.

¹⁸⁷³ Semejante consideración deviene de la documentación dimanada de la restauración del conjunto mural en el año 2008 (“Memoria final de restauración. Pinturas murales en el ábside de la iglesia de San Miguel. Pinturas murales en la bóveda abismal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. Arranque de pintura mural en la nave de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. San Esteban de Gormaz. Soria”, Archivo de la Fundación Soria Románica) y de las recientes investigaciones sobre el mismo (GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 77). En su obra, Gutiérrez Baños descarta que su hallazgo se produjera en el año 1934, como así dijeron PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 8 y, más adelante, HERNANDO GARRIDO (1998), p. 30, a la vez que señala que dicha catalogación cronológica responde a una mala interpretación de ALCOLEA GIL (1964), p. 202.

¹⁸⁷⁴ ORTEGO Y FRÍAS (1959), p. 127.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

pinturas murales vino aparejado, en respuesta a la cautela de las autoridades locales¹⁸⁷⁵, de la rápida comunicación del hecho con el firme propósito de que la institución pertinente supervisara, al parecer, las últimas fases de desenclado de la obra pictórica y velara por su conservación (**il. 417**)¹⁸⁷⁶.

Entre las medidas encaminadas a la conservación de las referidas pinturas murales no se incluyó la restauración de las mismas hasta fechas recientes (2008), cuando se abordó con premura la consolidación de los estratos pictóricos y la restitución de las lagunas pictóricas que ocultaban la escena e impedían una adecuada lectura e interpretación de la misma (**ils. 418-419**)¹⁸⁷⁷. Fue la citada actuación, promovida por el Proyecto Cultural Soria Románica y acometida por parte de los técnicos en restauración de obras de arte Enma Sanz del Burgo y Francisco Javier Encinas Monje, la que permitió recuperar la “gran composición alegórica” que fuera descrita y fotografiada por Teógenes Ortego. Como ya advirtiera el citado autor, partidario de que la burda imitación de un despiece de sillería en rojo que se entremezclaba con el programa pictórico en el momento de su hallazgo (véase il. 418) perteneciera a una época posterior¹⁸⁷⁸, el conjunto mural que aquí se analiza representa, sobre un fondo neutro

¹⁸⁷⁵ La precaución manifestada por las autoridades locales pudiera relacionarse con las consecuencias de la perplejidad que el hallazgo suscitó entre los obreros encargados de la limpieza del ábside (*ibidem*). Como recoge el artículo titulado “El Rivero, joya románica de San Esteban de Gormaz” (*Hogar y Pueblo*, 8 de septiembre de 1958), una “pequeñísima parte ha quedado completamente destruida por los obreros encargados de los trabajos, ignorando que debajo de varias capas de yeso y pintura corrientes de los últimos años, se encontrasen estas pinturas”.

¹⁸⁷⁶ ORTEGO Y FRÍAS (1959), pp. 127-128 señala que “atentos a la llamada, pudimos, efectivamente, comprobar la realidad de una composición alegórica, casi totalmente descubierta en el transcurso de las obras, e inmediatamente dimos cuenta a la Dirección General de Bellas Artes, informando sobre la aparición de tales pinturas, así como de nuestra particular impresión referente a la pretendida restauración que se estaba llevando a cabo, todo lo cual motivó la atención técnica necesaria para estos trabajos de especialización, y un juicioso cambio en los procedimientos”.

¹⁸⁷⁷ “Memoria final de restauración. Pinturas murales en el ábside de la iglesia de San Miguel. Pinturas murales en la bóveda absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. Arranque de pintura mural en la nave de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. San Esteban de Gormaz. Soria,” Archivo de la Fundación Soria Románica.

¹⁸⁷⁸ Según ORTEGO Y FRÍAS (1959), pp. 130-131 “en el análisis de esta composición sorprende el hecho de que, cuando todavía se encontrarían las pinturas en plena viveza de colorido, se repintaron algunas figuras con tonos rojos rellenando uniformemente determinados espacios. Así vemos, que la túnica del Pantocrátor, la cabeza del león y el cuerpo del toro, especialmente, se ven afectados por esta segunda intervención pictórica, (...). A la vez, con la misma coloración roja, respetando en parte los símbolos, se dibujó en casi toda la bóveda un despiece de sillares en desacuerdo con la realidad constructiva”. Dicha interpretación ha sido recientemente puesta en entredicho tras la restauración de las pinturas murales, un proceso que constató la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

grisáceo y tachonado de “estrellas de ocho puntas, alternando blancas y negras”, el tema de *Cristo en majestad* “flanqueado, dos a dos, por los cuatro símbolos de los Evangelistas”.

La “gran composición alegórica” descrita por Teógenes Ortego tiene como protagonista a *Cristo en majestad* (la extensa laguna pictórica que arruinaba gran parte de su efigie fue restituida en la reciente restauración)¹⁸⁷⁹, una categoría que se traduce tanto en su grandioso tamaño como en la centrada posición que ocupa en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero (**il. 420**). Sentado, como indica Ortego, “en sitial de laterales calados por óculos y saeteras”¹⁸⁸⁰, Cristo se presenta ajeno a la habitual mandorla, bendiciendo, con su mano derecha, a todo el que ingresara en el templo, mientras sostiene, con su mano izquierda, un descomedido orbe. Su efigie está estrechamente flanqueada por los símbolos de los cuatro evangelistas (el *Tetramorfos*), a quienes el autor plasmó alados y nimbados contraviniendo la usual disposición que diera cuenta Réau: arriba, a la izquierda, el hombre de *San Mateo*; abajo, a la izquierda, el león de *San Marcos*; arriba, a la derecha, el águila de *San Juan* y abajo, a la derecha, el toro de *San Lucas*¹⁸⁸¹. En efecto, y frente a la canónica organización de los cuatro vivientes, el conjunto mural del mencionado templo de Nuestra Señora del Rivero recoge los símbolos de los cuatro evangelistas, caracterizados mediante inscripciones realizadas en escritura gótica mayúscula y contenidas en ondulantes filacterias, con arreglo al orden que sigue a continuación: arriba, a la izquierda, el águila de *San Juan* ([SAN] IOHANES EUANGELIS[TA]) (**il. 421**), abajo, a la izquierda, el toro de *San Lucas* (**il. 422**), arriba, a la derecha, el hombre de *San Mateo* (MATHEUS) (**il. 423**) y abajo, a la derecha, el león de *San Marcos* (MARCUS EUAN[GELISTA]) (**il. 424**)¹⁸⁸².

correspondencia de la imitación del despiece de sillería a una primera etapa y el programa pictórico a una fase posterior (misma circunstancia se da en el mural del templo de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il.32]).

¹⁸⁷⁹ El cuerpo de Cristo, totalmente arruinado a juzgar por el material fotográfico publicado por Ortego en su artículo, fue recreado en un proceso que incluyó tanto el estucado como la reintegración cromática mediante la aplicación de veladuras neutras a través de la técnica del *regattino*. Vid. “Memoria final de restauración. Pinturas murales en el ábside de la iglesia de San Miguel. Pinturas murales en la bóveda absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. Arranque de pintura mural en la nave de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. San Esteban de Gormaz. Soria”, Archivo de la Fundación Soria Románica.

¹⁸⁸⁰ ORTEGO Y FRÍAS (1959), p. 128.

¹⁸⁸¹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712.

¹⁸⁸² Al igual que en la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz, el conjunto mural de la ermita de San Mames de Montenegro de Cameros (Soria), del siglo XIV, presenta al águila de *San Juan* en

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

A la singular disposición del *Tetramorfos* en el repertorio pictórico habría que añadir la particular extensión del programa iconográfico, agrupado en la mitad superior del cuarto de esfera absidal de la iglesia. En efecto y, frente a aquellos conjuntos murales que ocupaban el referido espacio arquitectónico en su integridad (así sucede, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila) o de Nuestra Señora de la Asunción de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 23]), el concentrado desarrollo compositivo de la obra pictórica objeto de estudio pudiera sugerir, de igual forma que en las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 305] o de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426], la posible representación de algún otro motivo en la franja inferior de la bóveda cuarto de esfera absidal. No obstante, la prolongación, en alguna parte, del fondo tachonado de estrellas hasta la línea de imposta, desecharía semejante hipótesis, alentando una segunda interpretación basada, a mi parecer, en la originaria existencia de algún retablo o elemento mueble que ocupase la parte inferior de la bóveda de cascarón sirviendo de complemento al mensaje religioso divulgado por las pinturas murales¹⁸⁸³.

Los presupuestos iconográficos señalados propiciaron que la historiografía, en su mayor parte, estimara de tradición románica las pinturas murales situadas en la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. Dicha catalogación, a la que no es ajena la postura interpretativa consignada por parte de Teógenes Ortego¹⁸⁸⁴, se sustentaba en el protagonismo que la visión de San Mateo asumió a partir del siglo XII¹⁸⁸⁵, sustituyendo a la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos. Si bien dicho motivo iconográfico tuvo su mayor apogeo en época románica, siguió desarrollándose en los siglos

análoga disposición (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 115). Misma situación ocupa dicho viviente en las pinturas murales situadas en la bóveda de cuarto de esfera absidal de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 24-25] y de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 65]. Resulta interesante el hecho de que los símbolos de los evangelistas *San Marcos* y *San Lucas* tengan sus posiciones intercambiadas en manera análoga a las ya citadas pinturas murales de la ermita de San Mames de Montenegro de Cameros.

¹⁸⁸³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 81. La ausencia de restos pictóricos figurativos en la parte de bóveda de cascarón cubierta por el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria sugeriría un desarrollo compositivo semejante al de las pinturas murales objeto de estudio.

¹⁸⁸⁴ ORTEGO Y FRÍAS (1959), p. 128.

¹⁸⁸⁵ MÂLE (1986), p. 354. A partir del siglo XII se impone la visión del Cristo Redentor tomado del Evangelio de San Mateo, cuya característica esencial es la ostensión de las llagas de la crucifixión.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

XIII, XIV y XV¹⁸⁸⁶, centuria a la que, por ejemplo, correspondería el mural representado en la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia parroquial de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila), fechado, merced a una inscripción que aún se conserva, en 1434¹⁸⁸⁷. De esta forma y, aun catalogándolo en la tradición románica, Teógenes Ortego considera que el conjunto mural objeto de estudio se aparta del estatismo románico al verse en él “un sentido de libertad imaginativa y de creación realista, tal como se concibe en la corriente hispano-gótica de la segunda mitad del siglo XIII”¹⁸⁸⁸. El horizonte temporal consignado por parte de Teógenes Ortego fue retrasado por Sureda, reconociendo la concepción de la obra pictórica como derivación del carácter popular y retardatario de la pintura románica, al siglo XIV¹⁸⁸⁹, y por parte de Hernando Garrido al siglo siguiente¹⁸⁹⁰. El marco cronológico advertido por parte del citado Hernando Garrido concuerda con la apreciación de Gutiérrez Baños, quien sitúa su ejecución ca. 1460-ca. 1470 en virtud de la combinación de una serie de rasgos estilísticos y formales interpretados con cierta modernidad (alude, por ejemplo, al influjo borgoñón visible en los amplios pliegues de la túnica del hombre de *San Mateo* y a la ausencia de mandorla en torno a la figura de Cristo) con otros un tanto arcaizantes¹⁸⁹¹.

Al respecto, Gutiérrez Baños indica el particular tratamiento dado a las filacterias (sus extremos se curvan a fin de evocar la plasticidad de la pintura tardogótica) y a los ojos del *Cristo en majestad* y de *San Mateo* (se refiere a la representación de las feas bolsas y de los pesados párpados que les distinguen), anotando, asimismo, que ambos rasgos aparecen con

¹⁸⁸⁶ El tipo iconográfico referido prevalece en composiciones del siglo XIII, como en el conjunto mural de la iglesia de San Vicente de Almazán (Soria), de ca. 1270-1280, y del siglo XIV, como en la obra pictórica sita en la bóveda de cascarón absidal de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila), de ca. 1384, en el conjunto mural de la iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), de ca. finales del siglo XIV, o en las pinturas murales de la iglesia de San Cipriano de Zamora. (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 20, 45, 99 y 343). Ya en el siglo XV, las ya mencionadas pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero.

¹⁸⁸⁷ MIGUEL CABEZA (2009), pp. 681-682.

¹⁸⁸⁸ Siguen a ORTEGO Y FRÍAS (1959), p. 131 los autores ALCOLEA GIL (1964), p. 202 y PÉREZ RIOJA (1985), t. I, p. 292 (texto redactado por Izquierdo Bertiz).

¹⁸⁸⁹ SUREDA I PONS (1992), p. 14; SUREDA I PONS (1994), p. 250; SUREDA I PONS (1995), p. 404. De la misma opinión son PALACIOS SANZ (1989-1989), pp. 173-174 y GRAU LOBO (1996), p. 187.

¹⁸⁹⁰ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 301; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 877 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁸⁹¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 82-83.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

cierta asiduidad en la pintura mural del siglo XV¹⁸⁹². Su empleo, no obstante, se produce de una forma burda, en línea con la torpe factura de las inscripciones de las filacterias portadas por los símbolos de los cuatro Evangelistas, realizadas con arreglo a una variante epigráfica (la letra gótica mayúscula) cuya pervivencia resulta arcaizante en el siglo XV¹⁸⁹³. Al mismo tiempo, el conjunto mural objeto de estudio revela un cierto poso retardatario visible en la importancia del dibujo y de la línea en la concepción de *Cristo en majestad* y de los cuatro vivientes, así como en la confección de los pliegues de la vestimenta de *San Mateo*, en el restringido uso de la paleta cromática o en la rigidez corpórea y gestual que se infiere de la pose de *Cristo en majestad*. La retrógrada concepción evocada por la modalidad epigráfica empleada y por las propuestas estilísticas consignadas impediría retrasar la realización de este programa pictórico hasta fines del siglo XV, aceptando el horizonte temporal advertido por Gutiérrez Baños¹⁸⁹⁴. Este periodo concordaría con la vigencia de propuestas estilísticas de raigambre internacional de sucinta resonancia, sin embargo, en la obra cuyo estudio me ocupa merced al exiguo virtuosismo del autor o a su situación en un ámbito rural y aislado al que apenas llegan las novedades estilísticas.

¹⁸⁹² Aunque realizadas a finales del siglo XV, horizonte cronológico demasiado tardío para el mural objeto de estudio, el autor señala tanto las pinturas murales de la iglesia de San Lorenzo de Zorita del Páramo como el programa pictórico del templo de los Santos Cosme y Damián de Encío (Burgos). Vid. BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 238-246.

¹⁸⁹³ Al respecto se refieren tanto GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 82 como RODRÍGUEZ SUÁREZ (2010), p. 268, quien afirma que “el personaje que realiza el epígrafe utiliza una grafía del siglo XIV, una grafía que, además, en algunos casos, reinterpreta, o no desarrolla correctamente. Esto se aprecia, por ejemplo, en la A de Mateo”.

¹⁸⁹⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 83.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

41.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha sobre la iglesia del Rivero.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 425-427).

- **Localización:** Se extendía tanto por la bóveda de cuarto de esfera absidal de la capilla mayor como por el derrame del vano que se abría en el sector meridional de la mencionada superficie muraria.

- **Temas:** A la *Santa cena* que se representaba el tercio inferior de la bóveda de cascarón absidal, habría que añadir los restos de una mandorla (lo más probable es que albergara la representación de un *Cristo en majestad* escoltado por el *Tetramorfos*) y de una efigie de Cristo en el derrame del vano que se abría en el parte meridional de la bóveda de cuarto de esfera absidal. Su gesto y atavío permitirían considerar la representación de la *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena*.

- **Fecha de descubrimiento:** ca. 1900.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Fue destruido en el verano del año 1922.

- **Técnica:** Un informe elaborado por la comisión provincial de monumentos señalaba que las pinturas murales no pudieron ser arrancadas por estar realizadas “en seco y no al temple”, como así estimó Gaya Nuño.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** ca. 1430-1440

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Los únicos testimonios conservados de este mural, las fotografías de Cabré y Taracena, ponen de manifiesto el deplorable estado de conservación que presentaba antes de su supresión. A este estado, concretado en la pérdida de capa pictórica, habría que añadir su parcial revoco como impedimentos de la lectura e interpretación del programa pictórico.

- **Bibliografía:** CABRÉ AGUILÓ (1912-1919), t. VI, f. 84, lam. LXI; ARTIGAS (1932), pp. 225-226; GAYA NUÑO (1946), pp. 57-59; GAYA NUÑO (1961), p. 150; ALCOLEA GIL (1964), p. 202; SUREDA I PONS (1995), p. 406; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 303; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 876 (ficha redactada por Hernando Garrido); CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002), pp. 34-60; GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 63-76; MARTÍNEZ RUIZ (2008), vol. I, pp. 277-285.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La señalada iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz era un sencillo edificio concebido con arreglo a convenciones constructivas románicas y estructurado en una sola nave rematada en un ábside semicircular¹⁸⁹⁵. El cúmulo de infortunios que desembocó en su completa destrucción, incluyendo el conjunto mural objeto de estudio, fue el resultado de un largo proceso comenzado en el transcurso del siglo XIX con la pérdida de su pretérito protagonismo en favor de los demás templos de la villa y, en particular, de la primigenia y antigua iglesia del convento de San Francisco, a donde sus cultos y su advocación fueron trasladados ca. 1900¹⁸⁹⁶. Se desmontó entonces el retablo mayor que focalizaba la visión de la cabecera, lo que dejó al descubierto, en el espacio perteneciente a la bóveda de cuarto de esfera absidal, el conjunto mural que aquí se estudia¹⁸⁹⁷. Dichas circunstancias condujeron al total abandono del edificio y a que el ayuntamiento del término solicitara al obispado su demolición en el año 1920¹⁸⁹⁸ con el objeto de detener su progresiva ruina y de emplear los materiales resultantes del derribo para construir la torre de la que por aquel entonces era parroquia de la población¹⁸⁹⁹. El obispado, solícito a la petición municipal, dio al concejo licencia, en mayo de 1921, para que procediera al derribo de la iglesia de San Esteban (y utilizara los materiales para la intención anotada)¹⁹⁰⁰, contratándose para tal propósito, en febrero de 1922, a don Miguel y a don Blas Barral.

Comenzados las labores de demolición, Taracena, por aquel entonces director del Museo Numantino de Soria, denunció, el 18 de mayo del año 1922, lo que estaba pasando con San Esteban a la Comisión Provincial de Monumentos, alegando no solo la enorme importancia arquitectónica y escultórica del edificio sino también exaltando el gran valor de las pinturas

¹⁸⁹⁵ Se trataba de un edificio construido entre finales del siglo XI y principios del siglo XII (GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 875 (ficha redactada por Hernando Garrido); GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 86) que había sufrido notables cambios en los siglos XV y XVI con la construcción de una torre de campanas y la apertura de varios arcos sepulcrales. Vid. MARTÍNEZ RUIZ (2008), vol. I, p. 280.

¹⁸⁹⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 63.

¹⁸⁹⁷ *Idem*, p. 69.

¹⁸⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹⁹ MARTÍNEZ RUIZ (2008), vol. I, p. 281.

¹⁹⁰⁰ *Idem*, nota n.º 825 recoge la respectiva correspondencia de la Comisión Provincial de Monumentos: “En vista del informe del Sr. Cura y accediendo de buen grado a lo expuesto por el Sr. Alcalde de la villa de San Esteban de Gormaz venimos a autorizarle para que (...) pueda llevar a cabo la demolición de la iglesia vieja y la construcción de la torre para actual parroquia de dicha villa...”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

murales que ornamentaban la bóveda de cascarón del ábside¹⁹⁰¹. De resultas del informe presentado por Taracena, la mencionada comisión remitió una misiva a la Real Academia de Historia temerosa de que las pinturas murales hubieran sido vendidas (y, por lo tanto, de que fueran exportadas al extranjero), como así corría el rumor, al anticuario italiano León Leví¹⁹⁰², envuelto por entonces en la operación de arranque y venta de las pinturas murales románicas de la próxima ermita de San Baudelio de Berlanga. Esta fue, efectivamente, la pretensión de don Blas Barral (se sabe que contrató con el propio León Leví la venta de las referidas pinturas murales y los vestigios arquitectónicos por una cantidad aproximada de 4.000 pesetas)¹⁹⁰³, no fructificada al rescindir el ya citado León Leví el contrato que había rubricado algún tiempo antes tras constatar que las pinturas murales no tenían ningún valor artístico, arqueológico e histórico y comprobar que su pésima conservación encarecería el saldo de la operación de arranque¹⁹⁰⁴.

La decisión de León Leví de no adquirir el conjunto mural de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz, junto a la tardía respuesta por parte de la Real Academia de Historia¹⁹⁰⁵, aceleraron la operación de derribo de la fábrica templaria (y de destrucción de las pinturas murales situadas en el bóveda de cuarto de esfera absidal¹⁹⁰⁶) en el verano de

¹⁹⁰¹ CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002), p. 34 y MARTÍNEZ RUIZ (2008), vol. I, p. 279 recogen las apreciaciones de la Comisión Provincial de Monumentos a las alegaciones presentadas por Taracena: "...en la villa de San Esteban de Gormaz se estaba procediendo al derribo de la iglesia de San Esteban, que consideraba de mérito artísticos y habiéndolo puesto en conocimiento del Sr. Presidente, se trasladó a dicho pueblo donde examinó y fotografió la referida iglesia, curioso ejemplar de arquitectura románica semejante en su ornamentación esculpida a las demás iglesias de la misma localidad, pero de valor excepcional por las pinturas murales también románicas que decoran totalmente la bóveda del ábside representando la Cena del Salvador con los apóstoles".

¹⁹⁰² "Tengo el honor de comunicar a V.E. que noticiosa esta Comisión de haber sido vendidas por D. Blas Barral vecino del Burgo de Osma, al comerciante de antigüedades D. León Leví, las valiosas pinturas murales de la iglesia de S. Esteban del pueblo de S. Esteban de Gormaz y temerosa de que dichas pinturas puedan ser exportadas al extranjero [sic]...". Vid. CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2008), p. 35.

¹⁹⁰³ MARTÍNEZ RUIZ (2008), vol. I, p. 279.

¹⁹⁰⁴ Vid. carta del sacerdote don Manuel Requejo recogida en líneas sucesivas.

¹⁹⁰⁵ El 18 de julio de 1922, la Real Academia de Historia acusa recibo del informe enviado por la Comisión Provincial de Monumentos. En este se dispuso el traslado de la comunicación al "Ilmo. Sr. Director de Bellas Artes". Vid. CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002), p. 35.

¹⁹⁰⁶ GAYA NUÑO (1961), p. 150 advierte, sin embargo, que "al intentar despegar los lienzos adheridos a la dicha pintura mural para su traslado, la operación fracasó, perdiéndose totalmente tan interesante escena".

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

1922¹⁹⁰⁷. El desventurado suceso, que derivó en la apertura de un expediente administrativo por la Dirección General de Bellas Artes con la finalidad de depurar responsabilidades¹⁹⁰⁸, conlleva un diferente estudio de las pinturas murales a si se estas se hubieran conservado *in situ*, teniendo que acudir al material fotográfico que registrara Cabré (**il. 425**), conocido por ser el autor del inédito catálogo monumental de la provincia de Soria¹⁹⁰⁹, y de Taracena (**il. 426**), captado en espera del dictamen de la Comisión Provincial de Monumentos en mayo de 1922¹⁹¹⁰, así como a las apreciaciones de aquellos que las conocieron. Entre ellas, cabría mencionar las realizadas por los ya citados Cabré y Taracena, del que se sabe dio cuenta de las pinturas murales de San Esteban tanto en el informe referido al mérito del edificio y de las pinturas presentado a la Comisión Provincial de Monumentos en mayo del año 1922¹⁹¹¹ como en la documentación exigida por la Dirección General de Bellas Artes en relación con el expediente que se seguía contra los contratistas y contra el anticuario León Levi una vez derruida la iglesia¹⁹¹². De la abundante documentación generada con ocasión del expediente administrativo abierto con el firme propósito de depurar las responsabilidades en el expolio y liquidación de la iglesia de San Esteban, resulta de gran interés la misiva del 31 de agosto de 1923 del sacerdote don Manuel Requejo a los componentes de la Comisión Provincial de Monumentos¹⁹¹³:

“Aunque dos veces fui a S. Esteban no fue el objeto de mi viaje examinar dichas pinturas; pero en el segundo que verifique, si que pude enterarme algo de lo que hubiese sobre dicho

¹⁹⁰⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 61.

¹⁹⁰⁸ El expediente administrativo se cerró el 22 de julio 1925, eximiendo de toda responsabilidad a Levi y a don Blas Barral. Vid. *idem*, p. 64.

¹⁹⁰⁹ CABRÉ AGUILÓ (1912-1919), obra inédita.

¹⁹¹⁰ Mientras el material fotográfico que registrara Cabré Aguiló integra los fondos del Archivo Cabré en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), el que fuera captado por Taracena esta custodiado en el Archivo del Museo Numantino de Soria.

¹⁹¹¹ Vid. nota supra.

¹⁹¹² En este informe, emitido el 18 de septiembre de 1923, también participó TUDELA DE LA ORDEN: “Las pinturas del ábside representaban la Cena de Jesús en casa de Simón el leproso y en ellas aparecían Jesús con tres figuras a cada lado y delante de la mesa otra postrada que bien pudiera ser María Magdalena, ungiendo los pies del Salvador y otra figura arrodillada sosteniendo un vaso y sirviendo un pez a Jesús, estando toda la escena pintada en verde, blanco y rojo y negro. El carácter artístico de esta pintura parece que permite clasificarla como obra del final del siglo XII”. Vid. CASA MARTÍNEZ/RUÍZ EZQUERRO (2002), p. 47.

¹⁹¹³ *Idem*, pp. 43-45.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

asunto, pues habiendo en aquellos días descubierto lo que hacía Levi con las pinturas murales de S. Baudelio, se dijo que también estaba en tratos para comprar las de la Iglesia de San Esteban.

Cuando hice esa visita estaba derruido todo el ábside, donde se decía que estaban las pinturas, y aunque no pude estar con el contratista del derribo, me entrevisté con su hijo, quien me dijo, que; en efecto su padre había tratado con Leví para la venta de las pinturas, habiéndose convenido en una cantidad de pesetas que no recuerdo; pero que al ir a hacerse cargo de ellas dicho Levi son otros señores, parecían peritos, estos dijeron que las pinturas no tenían ningún valor artístico ni arqueológico, y además que, dado su estado de descomposición, y creo que también de factura, no podían arrancarse como las de San Baudelio. En vista de esto el Sr. Levi rescindió el contrato, y el contratista mando derribar el ábside donde estaban las pinturas. Yo deseé ver las ruinas, y en efecto me enseñaron entre los escombros varias piedras pintadas, pero cuya pintura se borraba con solo pasar la mano. Como eran restos muy fragmentarios no pude apreciar nada, ni de [ilegible] ni de orlas, ni otra ornamentación. Pregunte al Sr. Cura, y este me dijo que un P. Benedictino de Silos las había hacia tiempo examinado y que no las había dado importancia”.

De las descripciones de las pinturas murales efectuadas por Cabré y por Taracena, se deduce la discordante interpretación de ambos en cuanto a lo representado. El divergente punto de vista de ambos eruditos, cimentado en la identificación del tema plasmado con la *Santa Cena*, por Cabré¹⁹¹⁴ y con la *Comida en casa de Simón el leproso*, por Taracena y Tudela¹⁹¹⁵, dio lugar a una discordancia que tuvo su extensión en la historiografía posterior: mientras Gaya Nuño, teniendo en cuenta los clichés y la opinión del mencionado Taracena, identifica el tema que fuera en origen representado con “la cena de Jesús en casa de Simón el leproso”¹⁹¹⁶, Sureda y, en fechas más recientes, Gutiérrez Baños, lo hacen con la antes

¹⁹¹⁴ CABRÉ AGUILÓ (1912-1919), t. VI, f. 82, lam. LXI.

¹⁹¹⁵ Taracena, en un primer momento (18 de mayo de 1922), coincidente con las ya indicadas alegaciones presentadas a la Comisión Provincial de Monumentos, indicó la representación de la *Cena del Salvador con los apóstoles*, un tema del que, más tarde, se desdice en el informe que, junto a TUDELA DE LA ORDEN, presenta el 18 de septiembre de 1923. En él, ambos indican que “las pinturas del ábside representaban la Cena de Jesús en casa de Simón el leproso”, una catalogación que mantendrán en su *Guía de Soria*.

¹⁹¹⁶ GAYA NUÑO (1946), p. 58. Misma catalogación iconográfica hizo ARTIGAS (1932), pp. 225-226, de nuevo GAYA NUÑO (1961), p. 150 y ALCOLEA GIL (1964), p. 202.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

referida *Santa Cena*¹⁹¹⁷. Dicho dilema iconográfico pudiera deberse a la compleja lectura e interpretación de la escena a consecuencia del acusado deterioro que presentaba el conjunto mural en el momento en que fue encontrado tras el retablo mayor. Desmontada ca. 1900, la máquina retablística, desveló, a juzgar por el material fotográfico de Cabré y de Taracena (véase ils. 425-426), una porción de capa pictórica que coincidía en desarrollo con la forma del retablo mayor tras el que había estado oculta, permaneciendo el resto de la bóveda de cuarto de esfera absidal cubierta tras un grueso encalado. La citada circunstancia invitaría a suponer, como ya dijera Gutiérrez Baños, que el mural fotografiado solo supondría el 50% de una capa pictórica que sería “más amplia y más compleja de lo que las descripciones y las imágenes sugieren a primer vista”¹⁹¹⁸.

Del material fotográfico ya señalado se discierne la particular extensión del programa iconográfico que se representaba en la bóveda de cascarón absidal. La referida superficie muraria, usualmente reservada para albergar la representación de un monumental *Cristo en majestad* flanqueado por el pertinente *Tetramorfos*, se organizaba en modo semejante a como lo hacen las pinturas murales de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia. Como en estas, en las que el cuarto de esfera absidal se estructura en un tercio inferior compuesto por un friso que aloja diferentes escenas concernientes a la hagiografía de *Santa Marina* y dos tercios superiores en los que aún quedan restos de lo que fue un *Cristo en majestad* y un *Tetramorfos*, la bóveda de cascarón absidal de la derruida iglesia de San Esteban acogió la mencionada cena en su parte inferior y un *Cristo en majestad*, del que apenas se discernía su mandorla en el material fotográfico, en su parte superior. El hecho de que la práctica totalidad del programa pictórico se concentrara en la bóveda de cuarto de esfera y que el hemicycle absidal permaneciera, en cambio, con su fábrica a la vista, resultó decisivo para que Gutiérrez Baños considerara posible la presencia de un retablo mueble complementario y coetáneo al conjunto mural. La instalación del señalado elemento mueble, distinto al que ocultó las pinturas murales hasta su hallazgo, propició la total cubrición del vano central y,

¹⁹¹⁷ SUREDA I PONS (1995), p. 406, n.º 54; GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 70. Hernando Garrido no solo menciona la posible representación de *Jesús en casa de Simón el leproso*, sino que también alude a la interpretación de la *Santa Cena* de Sureda. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 876 (ficha redactada por Hernando Garrido) y HERNANDO GARRIDO (1998), p. 303.

¹⁹¹⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 69.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

por consiguiente, la apertura de una segunda ventana en el sector meridional del cuarto de esfera absidal¹⁹¹⁹. Semejante proceso, muy similar al ocurrido en la próxima iglesia de San Miguel (en este caso, sin embargo, la apertura del vano se produjo en el sector meridional del hemiciclo absidal), se completó con el ornato del derrame del citado vano mediante una escena perceptible en la fotografía de Cabré. Según se desprende del material fotográfico mencionado, dicho derrame albergaba una escena (véase il. 425) de la que apenas se intuía más que una diminuta figura de Jesucristo. Esta, identificada merced al característico nimbo crucífero, pudiera haber integrado, como ya advirtiera Gutiérrez Baños a tenor de su gesto y del modo de llevar terciado su manto, una representación de la *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena*, de la que con dificultad se discernen sus manos en posición orante¹⁹²⁰. De ser cierta semejante interpretación, Gutiérrez Baños observa una referencia directa a la resurrección de Cristo¹⁹²¹, a la vez que un paralelismo entre el Cristo glorioso e intangible del derrame del vano y el Cristo sacrificial y tangible de la *Última Cena* que, como luego justificaré, considero se representaba en el cascarón absidal (*Santa María Magdalena fue testigo en ambos casos*)¹⁹²².

La privilegiada ubicación de la consabida cena en el marco de la fábrica templaria, a la vez que los caracteres formales e iconográficos que la distinguían, resultan claves a la hora de identificarla, en concordancia con la historiografía reciente, con una *Última Cena*, y de desechar aquella interpretación que la consideraba como la *Comida en casa de Simón el leproso* (el que se trate de un episodio secundario y asiduamente integrado en los ciclos de la Magdalena descartaría su representación en un lugar tan importante)¹⁹²³. En efecto, y

¹⁹¹⁹ *Idem*, p. 68.

¹⁹²⁰ *Idem*, p. 69, nota nº 42.

¹⁹²¹ De ser correcta dicha interpretación, pudiera señalarse, por su referencia a la resurrección de Cristo, un cierto paralelismo con las pinturas murales de la iglesia de San Justo de Segovia (AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 80-83), donde, en lugar de representarse la *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena*, el autor incluyó parte de la escena de las *Marías en el sepulcro*, concerniente, asimismo, a la resurrección de Cristo.

¹⁹²² GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 69, nota nº 42.

¹⁹²³ El hecho de que *Santa María Magdalena* esté representada en el mural, como así indicaron Taracena y Tudela de la Orden (CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002), p. 47), explicaría las consideraciones iconográficas de ambos autores, pues la presencia de la Magdalena se da, en efecto, en la escena alusiva a la *Comida de Jesús en casa de Simón el leproso* (RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 339-340). Con todo, la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

aunque no es muy común verla en una bóveda de cascarón absidal, como así advirtió Gaya Nuño¹⁹²⁴, la *Última Cena* ocupaba un espacio que, por su forma y localización, resultaba idóneo para transmitir uno de los pasajes capitales del ciclo de la Pasión de Cristo en el que concurrían el anuncio de la traición de Judas y la institución de la Eucaristía¹⁹²⁵. De este episodio apenas se discernía, en el momento del registro fotográfico, más que una parte del mismo, reduciéndose su extraordinaria amplitud originaria (abarcaría toda la anchura de la bóveda de cascarón absidal) a un fragmento de película pictórica en el que todavía se intuía parte del colegio apostólico precedido por el largo y abatido tablero de una amplia mesa¹⁹²⁶ y organizado en dos grupos (con la excepción de *Judas Iscariote*, sito, como luego indicaré, por delante de dicha mesa) respecto de la figura central de Cristo. A su efigie, nimbada y distinguida por levantar la mano derecha con un gesto de bendición, la escoltaban, a cada lado, tres figuras nimbadas correspondientes a dicho colegio apostólico. La figura situada inmediatamente a la izquierda de Cristo (derecha del espectador) sostiene una espada que le identificaba, en efecto, con *San Pablo*¹⁹²⁷. A la derecha de Jesús (izquierda del espectador)

inclusión de *Santa María Magdalena* no sería óbice para catalogar la escena como la *Santa Cena*, pues su inserción en él bien pudiera deberse, como desarrollaré más adelante, a los deseos de encumbrar el carácter simbólico del pasaje y, por ende, la institución de la Eucaristía, sobre el histórico.

¹⁹²⁴ GAYA NUÑO (1946), pp. 58-59. Misma ubicación que el conjunto mural de San Esteban de San Esteban de Gormaz tiene la *Última Cena* de la iglesia de San Juan Bautista de Daroca (Zaragoza). Esta, fechada en el siglo XIV, también se sitúa en la capilla mayor, por encima del retablo mayor que focaliza la visión de la cabecera. Vid. COOK/GUDIOL RICART (1980), pp. 222-223, fig. 268.

¹⁹²⁵ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429.

¹⁹²⁶ GAYA NUÑO (1946), p. 59 se detuvo en describir la mesa y sus componentes, advirtiendo sobre “la gran cantidad de manjares y utensilios diseminados en la larga mesa del banquete, cubierta con plegado mantel. Se ven peces, platos, un trébede, varias navajas o cuchillos del tipo representado en la pintura española degollando mártires, y, finalmente, es muy interesante un par de botellas o redomas de tipo califal...”.

¹⁹²⁷ Según GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), pp. 41-42, nota n° 121 “la representación de San Pablo en la escena de la *Santa Cena* no tiene sentido cuando se la considera como uno de los episodios del ciclo de la pasión, pero cuando se la considera como una escena de carácter simbólico en la que prima el concepto de la institución de la eucaristía cabe su representación en tanto que príncipe de los apóstoles”. Semejante concepción se fue imponiendo a medida que avanzaba la Edad Media, existiendo ejemplos de ello en el siglo XII (AZCÁRATE LUXÁN (2002), pp. 68-73), como en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de San Justo de Segovia, o en el siglo XIII, como en el conjunto mural conservado en la nave de dicha iglesia segoviana (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 252). Asimismo, la presencia de *San Pablo* también se constata en el siglo XIV, centuria a la que pertenecen, como anota Gutiérrez Baños, las pinturas murales del ángulo SO de la nave del templo de Santa María la Nueva de Zamora (*idem*, p. 355, nota n.º 1293). Por último señalar que también existen ejemplos en el siglo XV. Al respecto, BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 185, 207 y 223 apunta los murales tardogóticos de las iglesias de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá,

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

apenas se intuía a *San Juan Evangelista* representado, con arreglo a la variante iconográfica habitual, con su cabeza recostada sobre el regazo de Cristo¹⁹²⁸, ubicándose, a continuación, tres figuras entre la que Gutiérrez Baños llegó a identificar a *San Pedro* a tenor del “objeto alargado y oscuro que acaso sean unas llaves”¹⁹²⁹. Poco más puede señalarse de un colegio apostólico que se completaría con otras dos figuras a cada lado a juzgar por las efigies que han sido identificadas y de la ubicación del duodécimo apóstol, *Judas Iscariote*, por delante de la mesa. Dicha identificación, inexistente en las referencias bibliográficas de Cabré y de Taracena y Tudela¹⁹³⁰, fue advertida por parte de Gutiérrez Baños a tenor de la actitud y de los gestos con los que la referida efigie fue representada: parcialmente incorporada y con sus dos brazos extendidos sobre la mesa, dicha figura pretendería alcanzar el pescado sito en la fuente dispuesta delante de Jesús. Esta intención de hurtar el pescado, reiteradamente utilizada en la piedad medieval para distinguir a la figura de *Judas Iscariote* y simbolizar su traición a Jesucristo¹⁹³¹, puede también apreciarse en las pinturas murales de San Martín de Gaceo (Álava), datadas en la primera mitad del siglo XIV, o en las pinturas sobre tabla del templo de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza (Segovia), ca. 1330-ca. 1350 (il. 427)¹⁹³². En ambos ejemplos, además de *Judas Iscariote*, se representa, en manera

de San Juan Bautista de Valberzoso y de Santa Olalla de La Loma. Por contra, MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 114-115, 164-165 y 260-261 no se hace eco de dicha figura.

¹⁹²⁸ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 429.

¹⁹²⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 72. Con las llaves también aparecería *San Pedro* en la *Santa Cena* de las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 396].

¹⁹³⁰ Descrita por CABRÉ AGUILÓ (1912-1919), vol. VI, p. 82 como “otro de rodillas está orando” y por Taracena y Tudela de la Orden (CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002), p. 47) como “otra figura arrodillada sosteniendo un vaso y sirviendo un pez a Jesús, GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 72-73 identificó dicha figura con *Judas Iscariote*.

¹⁹³¹ Mt 26, 21-25. La inclusión de Judas en la *Última cena* alumbró una composición que combinaría el momento previo del anuncio de la traición con la instauración eucarística.

¹⁹³² Amén de en las referidas pinturas murales de San Martín de Gaceo (PORTILLA VITORIA (1982), pp. 182-245 (texto redactado por Steppe); SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 21-65) y de en las pinturas sobre tabla procedentes del templo de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 239-243; EXPOSICIÓN (2003a), pp. 395-396 (ficha redactada por Gutiérrez Baños), *Judas Iscariote* ocupa semejante posición en el conjunto mural de la *Santa Cena* situado en el claustro del cenobio cisterciense de Santa María y de San Vicente el Real de Segovia, así como en el conjunto mural del ángulo SO de la nave de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora y en las pinturas murales de la sacristía de la misma iglesia (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 267-268, 355, nota n.º 1293 y 358). En este punto, no habría que olvidar el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Daroca (Zaragoza). Vid. COOK/GUDIOL

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

semejante al conjunto mural objeto de estudio, una segunda figura por delante de la mesa, a la izquierda de *Judas*. Frente a este, Taracena y Tudela acometieron su identificación¹⁹³³, describiéndola como “otra figura postrada que bien pudiera ser María Magdalena, ungiendo los pies del Salvador”¹⁹³⁴.

La dicotomía iconográfica en torno a la cena antes analizada tuvo su prolongación en la disyuntiva cronológica en torno a ella. Dicho dilema, materializado en la catalogación de las pinturas murales bien a finales del siglo XII (Taracena y Tudela y, como seguidor de sus opiniones, Gaya Nuño)¹⁹³⁵ o bien al siglo XIII (según Cabré)¹⁹³⁶, pudiera también haberse debido a la compleja lectura e interpretación de dicha escena a raíz del acusado deterioro que presentaba cuando fue analizada por quienes lograron ver las pinturas murales. Solo así pudiera comprenderse que los referidos autores, escudándose, quizás, en la sucinta calidad técnica de ejecución del mural indicada en varios testimonios o en la arcaizante forma de plasmar el tablero abatido de una mesa sobre la que se recreó el ágape en una combinación de vistas cenitales y de perfil, llegaron a ubicar el mural en la órbita del estilo románico (el citado Gaya Nuño señaló ciertas semejanzas con las pinturas de San Baudelio de Berlanga y de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo)¹⁹³⁷, cuando existen un conjunto de rasgos que contradicen dicha catalogación. Amén de la variada gama cromática que, según el informe

RICART (1980), pp. 222-223, fig. 268. Sobre esta iconografía vid. RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 430-431.

¹⁹³³ CABRÉ AGUILÓ (1912-1919), vol. VI, p. 82. señala que “a los pies del Sr. aparece un personaje besándole los pies”.

¹⁹³⁴ Se trataría, en efecto, de *Santa María Magdalena* ungiendo los pies de Cristo. Su inclusión, al igual que la de *San Pablo*, vendría determinada por el progresivo arraigo del carácter simbólico de la *Santa Cena* sobre el carácter histórico, lo que favoreció la inserción de personajes ajenos a este pasaje. Con todo, la representación de *Santa María Magdalena* en la *Santa Cena* se da en obras pictóricas del siglo XIV, como en las pinturas murales de San Martín de Gaceo (Álava), en las pinturas sobre tabla de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza (Segovia) [cat. 41, il. 427], en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Daroca (Zaragoza), así como en pinturas fechadas en siglo XV: a saber, las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Las Henestrosas de las Quintanillas (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 211) (la referida escena fue, sin embargo, identificada por MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 301-302 con la *Unción de Betania*).

¹⁹³⁵ La interpretación de Taracena y Tudela de la Orden en torno al horizonte cronológico del conjunto mural aparece en CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002), p. 47. GAYA NUÑO (1946), p. 59 concreta que el conjunto mural “será de la última centuria, muy bien entrada en la segunda mitad”.

¹⁹³⁶ CABRÉ AGUILÓ (1912-1919), vol. VI, p. 82, lam. LXI.

¹⁹³⁷ GAYA NUÑO (1946), p. 59 dice que “respecto a filiación, debe ser conceptuada como puramente castellana, con idénticos defectos de perspectiva que las pinturas de San Baudel[io] de Berlanga o Maderuelo”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

realizado por Taracena y Tudela, caracterizaría a una “escena pintada en verde, blanco, rojo y negro”¹⁹³⁸, estimo que no sería explicable que el anticuario italiano León Leví renunciara a unas pinturas murales románicas, como así recoge la misiva escrita por el citado sacerdote Miguel Requejo el 23 de agosto del año 1923, en un periodo en que las obras de esta época suscitaban un gran interés e incluso, rendimiento.

La factura románica que ha defendido la mayoría del corpus historiográfico tampoco se corresponde con el tridimensional tratamiento que le fue conferida a la *Última Cena*. Este, concretado en el “solado de azulejos blancos y negros”¹⁹³⁹ que definen el pavimento sito por delante de la mesa, sugeriría la pertenecía del conjunto mural a un periodo avanzado dentro del estilo gótico, pudiendo enmarcarse, como ya señalara Gutiérrez Baños a tenor de algunos rasgos coincidentes con las pinturas murales de la cercana iglesia de San Miguel (al margen del modo como el espacio tridimensional fue concebido, señala el uso del mismo motivo ornamental de zig-zag en la línea de imposta que separa el semicilindro del cuarto de esfera absidales en ambos edificios)¹⁹⁴⁰, en el mismo marco cronológico y estilístico que estas¹⁹⁴¹. Con arreglo a esta interpretación, las desaparecidas pinturas murales del templo de San Esteban considero que pudieron realizarse ca. 1430-ca 1440, dentro de una modalidad marginal del estilo gótico internacional visible, acaso, en el empleo de motivos vegetales estilizados¹⁹⁴². Semejante recurso decorativo también se observa en las pinturas murales de San Miguel de San Esteban de Gormaz, así como en los programas pictóricos de las iglesias de Santa Marina de Sacramenia, fechadas en 1434 merced a una inscripción, y de Santa María de Mojados, pintadas en las décadas iniciales del siglo XV.

¹⁹³⁸ CASA MARTÍNEZ/RUÍZ EZQUERRO (2002), p. 47. Por el contrario, GAYA NUÑO (1946), p. 58 señala que el mural estaban realizadas al temple y ejecutadas en colores de tonos apagados y oscuros.

¹⁹³⁹ GAYA NUÑO (1946), p. 59.

¹⁹⁴⁰ Dicho motivo decorativo también se aprecia en el intradós del arco que comunicaba la capilla mayor con la sacristía de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 351], en la rosca interna del arco triunfal del templo de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 357], en el intradós de los dos arcos ciegos de medio punto abiertos en el paramento sur del tramo recto presbiterial de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban (GUTIÉRREZ BAÑOS, 2005a), t. II, p. 141 [cat. 39, il. 415], así como en la línea de imposta que separaba el hemiciclo del cascarón absidales en la cabecera de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426] y en la que hace lo propio en la iglesia de San Miguel de la misma localidad [cat. 42, il. 429].

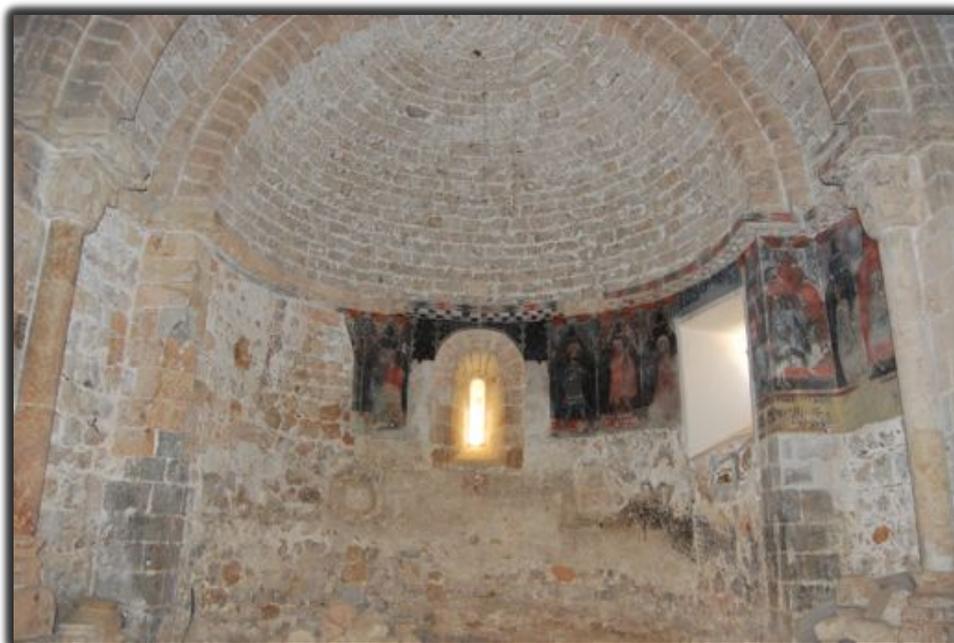
¹⁹⁴¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 75.

¹⁹⁴² *Idem*, p. 76.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

42.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha correspondiente a la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 428-438).

- **Localización:** Se extiende por la parte central y meridional del hemiciclo absidal, así como por el quiebro de articulación entre el semicilindro absidal y el tramo recto, y por el muro meridional de este.

- **Temas:** Con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha, se representan las siguientes escenas alusivas al ciclo de la Infancia de Cristo: la *Visitación*, la *Adoración de los Reyes Magos*, un jinete coronado (a buen seguro, el caudillo de la hueste que persigue a la Sagrada Familia en su huida a Egipto), el *Milagro de las mieses* y la *Huida a Egipto*.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo hacia 1980.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** A la intervención ejecutada una vez hallado, habría que añadir el prolijo proceso de restauración al que quedó sujeto en el año 2008.

- **Técnica:** Pintura mural realizada con la técnica del temple.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Ca. 1420-ca. 1430.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El acusado deterioro que presentaba previo a su restauración, fundado en la pérdida de policromía, en los problemas de adherencia de los morteros o en las numerosas lagunas que impedían la correcta lectura e interpretación del programa pictórica, fue subsanado, consolidándose la frágil capa pictórica que lo constituía y reintegrándose las citadas lagunas.

- **Bibliografía:** PALACIOS SANZ (1988-1989), pp. 182-185; SUREDA I PONS (1992), p. 14; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 305-306; HERNANDO GARRIDO (2002), p. 157; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 869 (fcha redactada por Hernando Garrido); GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 45-63.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La también iglesia románica de San Miguel, situada hacia el noroeste de la localidad, a extramuros de la cerca medieval de San Esteban de Gormaz, fue construida a fines del siglo XI con arreglo al tipo de planta ya vista en la iglesia de Nuestra Señora del Rivero, aunque esta parece ser anterior: nave única cubierta con armadura lúnea rematada por un ábside semicircular precedido por un tramo presbiterial y galería porticada adosada al lado sur¹⁹⁴³. La fábrica románica primigenia perduró casi incólume hasta el período barroco, cuando fue interiormente enjalbegada y ornada mediante un retablo mayor ejecutado en el siglo XVII. Estas actuaciones reformistas despojaron al templo de la pretérita estética medieval, aquella que, sin embargo, le fue restablecida con ocasión de los trabajos de restauración acaecidos ca. 1980 (**il. 428**)¹⁹⁴⁴. Fue en el dicho momento, cuando se encontró un interesante conjunto mural en la capilla mayor del templo de San Miguel, más en concreto, en la parte central y meridional del hemicíclo absidal¹⁹⁴⁵, por debajo de la línea de imposta ornada en taqueado jaqués que le separa de la bóveda de cascarón¹⁹⁴⁶, así como en el quiebro de articulación entre el hemicíclo absidal y el tramo recto y en el muro meridional de este (**il. 429**).

¹⁹⁴³ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 869 (ficha redactada por Hernando Garrido); GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 87. La inscripción que, conservada sobre uno de los canecillos del pórtico (“+IULIA/NUS MA/GISTER/FECIT /ERA/MC/XV/IIII”), fue dada a conocer por parte de ORTEGO Y FRÍAS (1957), pp. 79-103, daría la fecha de construcción del templo en el año 1081.

¹⁹⁴⁴ En el “Proyecto de obras de restauración de la iglesia de San Miguel en San Esteban de Gormaz. Soria” (Abril, 1979), Archivo General de la Administración (AGA), Caja 26/1094, se plantea desmontar y restaurar el retablo mayor, así como realizar un examen estratigráfico del revoco que cubre los paramentos internos a fin de “proceder posteriormente a su limpieza y acabado según el resultado de estos exámenes”. Además, se detalla que “se tendrá en cuenta en el interior al limpiar cales y añadidos que, en las fábricas de sillería, como por ejemplo, en el arco del triunfo, columnas y otras partes, se ejecutará la limpieza con utillaje adecuado y por capas en previsión de posibles revocos decorados ocultos”. Estos trabajos, dirigidos por el arquitecto don Ignacio Gárate Rojas, fueron completados en 1981 mediante excavaciones arqueológicas.

¹⁹⁴⁵ A la íntegra ruina del programa pictórico situado en su parte septentrional, causada, acaso, por algunas de las razones enumeradas por GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 46-47 (alude a las condiciones adversas que sufre esta parte de los edificios de una forma más acusada o a la instalación de un púlpito), habría que añadir la parcial mutilación del conjunto mural sito en la parte meridional no tanto por la apertura de una ventana (PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 21), pues esta es consistente con el programa pictórico cuyo estudio me ocupa, como por la ampliación de esta en el siglo XVII.

¹⁹⁴⁶ El plano vertical de la línea de imposta, por encima del taqueado jaqués, se decoró mediante motivos en zig-zag en rojo blanco y negro. Dicho ornato aparece en el intradós del arco que comunicaba la capilla mayor con la sacristía de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar [cat. 32, il. 351], en la rosca interna del arco triunfal del templo de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, il. 357], en el intradós de los dos arcos ciegos de medio punto abiertos en el muro sur del tramo recto presbiterial de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, p. 141) [cat. 39, il. 415], así como en la línea de imposta

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

Fue en el marco de su hallazgo cuando dichas pinturas murales fueron intervenidas a fin de limpiar y consolidar su capa pictórica, una actuación que estribó en la aplicación de una capa de resina acrílica como medida protectora y en la aplicación de retoques de policromía para realzar su lectura (véase il 429)¹⁹⁴⁷. En dicho contexto, se reconstruyeron los motivos arquitectónicos, los detalles decorativos y los elementos figurativos, favoreciendo la parcial distorsión de una obra pictórica que hubo de ser restaurada de nuevo en 2008 con el objeto de eliminar los efectos de una intervención tan agresiva. Fue esta actuación, promovida por el Proyecto Cultural Soria Románica y emprendida, al mismo tiempo que en los murales de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero, por los técnicos en restauración de obras de arte Enma Sanz del Burgo y Francisco Javier Encinas Monje¹⁹⁴⁸, indispensable para recuperar una obra que se extiende en un único registro situado a unos 2 metros de altura respecto del nivel del suelo (**ils. 430-431**).

La ausencia de decoración pictórica figurativa por debajo del único registro en que se estructura el conjunto mural objeto de estudio no significa que fuera un espacio carente de ornamentación, pudiendo corresponderse esta, dada su específica ubicación en un tramo de superficie muraria propenso a sufrir la intervención de agentes que pusieran en riesgo su integridad (a saber, la acción de humedades por capilaridad o el roce cotidiano), con algún motivo pictórico abstracto concebido como fingido banco de la composición pictórica y, en particular, como arrimadero de la misma. Semejante posibilidad resulta plausible a tenor de los restos pictóricos conservados en el extremo meridional de las pinturas murales (la parte correspondiente con el quiebro de articulación entre el hemicyclo absidal y el tramo recto), donde todavía se aprecia la decoración de veros que abarcaría el semicilindro absidal en su totalidad (**il. 432**). Como recreación de las telas o, en este caso, pieles que se disponían en las partes bajas de los paramentos a fin de adecentar y conferir calidez a las dependencias,

que separaba el hemicyclo del cascarón absidales en la cabecera de la iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426].

¹⁹⁴⁷ “Memoria final de restauración. Pinturas murales en el ábside de la iglesia de San Miguel. Pinturas murales en la bóveda absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. Arranque de pintura mural en la nave de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero. San Esteban de Gormaz. Soria”, Fundación Soria Románica.

¹⁹⁴⁸ *Ibidem*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

los veros fueron asiduamente empleados en la pintura mural medieval con tal finalidad¹⁹⁴⁹, compartiendo protagonismo en época tardogótica con la ornamentación a base de infinitos volúmenes geométricos trazados en perspectiva y colocados a tizón que aparece en la obra pictórica conservada en la estancia localizada al norte de la cabecera de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 17, il. 196]¹⁹⁵⁰.

Las circunstancias que motivaron la desaparición de los motivos decorativos señalados parecen ser también las responsables de la casi completa destrucción de la inscripción cuyo único vestigio conservado se localiza en el quiebro meridional. Allí, donde también se han preservado algunos de los veros anteriormente referidos (véase il. 432), aún se intuyen los vestigios de una ilegible inscripción en letra gótica mayúscula que a buen seguro aportaría algún dato de interés sobre el presente programa pictórico. Este, comprendido, como ya he señalado, en un único registro, se articula en angostos encasamientos verticales concebidos mediante elaborados marcos arquitectónicos pintados que reproducen gabletes de intradós pentalobulado y de extradós recorrido por motivos vegetales estilizados que rematan en una macolla (acusar, en efecto, un fuerte influjo de estructuras retablisticas talladas) (véase il. 431)¹⁹⁵¹. Los mencionados gabletes, apeados en finas columnas rematadas en pináculos¹⁹⁵²,

¹⁹⁴⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 49. Semejante motivo ornamental aparece en conjuntos murales del siglo XIV, como en las pinturas murales del monasterio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real de Segovia, del siglo XIV avanzado, del convento de Santa Clara de Toro (Zamora), de mediados del siglo XIV (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a) t. II, pp. 267 y 311), o de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villanueva de Valdueza (León). También aparece en el conjunto mural de la iglesia de Santiago de Alcazarén, de ca. 1400 [cat. 2, il. 9]. La tradicional concepción del motivo ornamental como arrimadero trasciende en el conjunto mural del templo de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco al situarse en torno al vano meridional del hemicycle absidal [cat. 22, il. 246].

¹⁹⁵⁰ Amén de en las mencionadas pinturas murales de la iglesia de Santa María de Wamba, también se dan en los conjuntos murales de la iglesia de San Juan Bautista de Valberzoso, de la ermita de la Asunción de San Felices de Castillería y de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá, todas ellas en la provincia de Palencia (MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 118, 142 y 166). Frente a los mencionados ejemplos, dicha ornamentación abigarrar los muros de la capilla mayor de la iglesia de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 367]. Aunque son semejantes en su concepción, el efecto de tridimensionalidad varía en función de las gamas cromáticas empleadas: mientras en las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Wamba se consigue mediante la combinación del negro y el blanco, en los murales del área de Valdeolea se logra por medio del contraste entre tonalidades blancas, ocreas o vinosas.

¹⁹⁵¹ MATEO GÓMEZ (1995), p. 340.

¹⁹⁵² Como bien indica GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 49, nota n.º 10, los elaborados marcos arquitectónicos que definen los encasamientos en que se articulan las pinturas murales de la iglesia San Miguel de San Esteban de Gormaz ya aparecen en conjuntos murales de finales del gótico lineal. A este respecto, el autor señala las

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

forman los elegantes enmarques de los ocho encasamientos en que se estructura el conjunto mural (con arreglo a un orden de lectura de izquierda a derecha, uno a la izquierda de la ventana central del ábside, cuatro en el sector meridional del semicilindro absidal, uno en el quiebro de articulación entre el tramo recto absidal y el hemiciclo absidal y dos en el muro meridional del tramo recto absidal). Este programa pictórico no se reducía, a buen seguro, a la parte central y sur de la capilla mayor, sino que se desarrollaría, a juzgar por Gutiérrez Baños, por la mitad norte del presbiterio en términos semejantes: dos en el paramento septentrional del tramo recto absidal, uno en el quiebro de articulación entre el tramo recto absidal y el semicilindro absidal y cinco en el sector norte del hemiciclo absidal (de ellos todavía subiste el compartimento más próximo al vano central, así como los vestigios del inmediatamente anterior)¹⁹⁵³.

El desaparecido fragmento pictórico que se representaría en el sector septentrional de la capilla mayor no sería del todo simétrico en su concepción con respecto al localizado en el lado opuesto debido a las cesuras que coartaron el desarrollo de este último. En efecto y, además del vano central, que debió de quedar oculto por un retablo mueble coetáneo a las pinturas murales, como así revelan sus huellas conservadas en sendos costados del referido vano (véase il. 431)¹⁹⁵⁴, cabría mencionar el vano que se abría en el sector sur del hemiciclo absidal. Este, existente en el momento en que el mural fue realizado y abierto, quizás, al ser condenado el vano central del ábside, impidió que se ejecutara una quinta escena como así demuestra la ausencia de gablete alguno por encima de un vano que parece fue ensanchado en el siglo XVII, en paralelo a la instalación del retablo mayor barroco, a fin de conferir iluminación al ábside. De esta manera, las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de

pinturas murales de la capilla de Santa Catalina de los Rojos de la catedral de Burgos, de los últimos años del siglo XIV (GUTIÉRREZ BAÑOS (2006), pp. 292-295). Asimismo, el autor menciona el retablo de Quejana (Álava) y el retablo de San Andrés de Añastro (Burgos). Vid. SÁENZ PASCUAL (1997), pp. 87-136 y 137-179 y GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 22-40.

¹⁹⁵³ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 51.

¹⁹⁵⁴ Al igual que las pinturas murales objeto de estudio, los conjuntos murales de las iglesias de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, il. 247] y de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 298] muestran un vacío pictórico en torno al vano central también motivado por la presencia de un retablo mueble análogo a la decoración pictórica. Dichas estructuras, de las que hoy nada queda, debieron de funcionar como complemento del mensaje doctrinal transmitido por un programa pictórico contenido, en la mayor parte de las ocasiones, en enmarques arquitectónicos fingidos y análogos a los de los retablos muebles.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

San Esteban de Gormaz comprenderían quince encasamientos, de los cuales únicamente se conservan los ocho situados en la parte central y meridional de la capilla mayor.

El fragmento pictórico conservado lo constituyen diferentes escenas relativas al ciclo de la Infancia de Cristo, un recorrido iconográfico que habría de empezarse con el episodio de la *Visitación* situado en el único encasamiento preservado a la izquierda del vano central. El inicio señalado propicia que el orden de lectura del programa pictórico sea de izquierda a derecha y, por consiguiente, que la *Visitación* estuviera precedida de otras escenas de las que veo complicado, en línea con lo ya señalado por Gutiérrez Baños, estuvieran todas ellas dedicadas al ciclo de la Infancia de Cristo dado el amplio número de encasamientos que se representarían¹⁹⁵⁵. Es probable que el pasaje de la *Anunciación* antecediera a una *Visitación* que muestra, sin componentes de ambientación algunos, tanto a la Virgen María como a su prima Santa Isabel fundidas en un estrecho y en un sentido abrazo (il. 433)¹⁹⁵⁶. Al pasaje de la *Visitación* le sucedería, al otro lado de la cesura que supuso el vano central y el pequeño retablo mueble coetáneo al conjunto mural, el episodio de la *Adoración de los Reyes Magos* contenido en los cuatro encasamientos en que se estructura el programa pictórico del sector sur del hemiciclo absidal. El extenso desarrollo de dicho pasaje se explica por la inclusión de los tres Reyes en sendos compartimentos ubicados entre los vanos central y meridional, así como en la representación de la Virgen María con el Niño Jesús en el encasamiento más

¹⁹⁵⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 52. La representación de conjuntos murales concernientes al ciclo de la Infancia de Cristo en la cabecera de los templos es usual en el siglo XIV, como se ve en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, y en el siglo XV. Como ejemplo, cabría señalar los murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, ils. 17 y 20], del templo de Santa María la Real de Valberzoso (Palencia), de la ermita de la Asunción de Nuestra Señora de San Felices de Castillera (Palencia), de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá (Palencia), de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia), de la ermita de la Virgen del Valle de Vallespinoso de Cervera (Palencia), así como de la iglesia parroquial de Santa María de Las Henestrosas. Vid. MANZARBEITIA VALLE, (2001), pp. 95-104, 135-142, 115-158, 205-207, 240-245 y 299-303; BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 174-174, 178-184, 190, 196, 199-200 y 209-211.

¹⁹⁵⁶ El estrecho abrazo en el que se funden la Virgen María, de juveniles rasgos faciales y ataviada con un ampuloso manto rojo, y su prima *Santa Isabel*, vestida con un amplio manto azul, contrasta con la actitud lejana con que dicho tema es representado en otros conjuntos murales de cronología tardogótica. Entre ellos, cabría indicar la *Visitación* albergada en el semicilindro absidal de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 56] o la cobijada en el arcosolio abierto en el muro septentrional de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208]. En el primer ejemplo, como en el ciclo del Precursor que fuera representado en las pinturas murales de la iglesia de Santa Clara de Toro (Zamora) (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 308-309), la *Visitación* no se integra en un ciclo concerniente a la Infancia de Cristo sino en un ciclo alusivo a la vida del Precursor.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

cercano al quiebro de articulación entre el semicilindro y el tramo recto absidales. Los tres Reyes Magos, nimbados y ataviados con suntuosas vestiduras, se representan con arreglo a la disposición más característica en los años del gótico: el Rey más cercano a la Virgen con el Niño se encuentra arrodillado en posición oferente, en tanto que los otros dos dialogan entre sí (ils. 434-435)¹⁹⁵⁷. Siguiendo un orden de lectura de izquierda a derecha, el Mago sito en el primero de los encasamientos sujeta un rico copón al mismo tiempo que atiende al discurso del segundo, quien levanta su mano izquierda en un gesto que se ha interpretado como referencia a la estrella que les sirvió de guía (si, en efecto, existió, no hay elemento de juicio alguno que lo certifique). La elegante postura del citado Rey Mago, perceptible en la posición de su pierna izquierda, antecede al tercero quien, de rodillas, haría entrega de un cofre¹⁹⁵⁸, según Palacios Sanz, al grupo sagrado representado al otro lado de la ventana¹⁹⁵⁹. Este grupo sagrado (véase il. 435), en parte mutilado por el recrecimiento de la ventana en el siglo XVII, lo protagonizaría la Virgen María quien, nimbada y ataviada con una túnica roja y un amplio manto azul, fue representada con arreglo a la modalidad iconográfica de la *Virgen de Majestad* (misma variante iconográfica se constata en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93], del templo de la Asunción de Nuestra de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275] o de la panda

¹⁹⁵⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 53. El esquema compositivo adoptado ya aparece en conjuntos murales del siglo XIV, época a la que pertenecen tanto las pinturas murales del sepulcro de doña Elena situado en el brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca como el conjunto mural proveniente del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora) y hoy ubicado en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros, de mediados del siglo XIV (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 169 y 306). Como ya señalé con ocasión del estudio de las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, dicha tipología se mantiene en el siglo XV como así se aprecia en otros conjuntos murales de época tardogótica: a saber, en la *Adoración de los Reyes Magos* de las pinturas murales del templo parroquial de San Juan Bautista de Valberzoso (Palencia), así como en la *Epifanía* del conjunto mural de la iglesia de San Juan Bautista de Mata de Hoz (Cantabria) (BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 200 y 215; MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 100-101 y 285). En las referidas pinturas murales de la comarca de Valdeolea, al rey Baltasar, de la misma manera que en las pinturas murales objeto de estudio, no se le representa de raza negra, siendo la señalada particularidad un convencionalismo que no se impondrá hasta la última década del siglo XV por influencia de la pintura centroeuropea y flamenca: a saber, escena de la *Adoración de los Reyes Magos* del antiguo retablo mayor de la catedral de Zamora realizado por parte de Fernando y Francisco Gallego en torno a 1490 y 1494.

¹⁹⁵⁸ PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 22.

¹⁹⁵⁹ Como ya advirtiera GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 54, haciendo de la necesidad virtud, se integró el vano abierto en el sector meridional del hemicycle absidal, el mismo que fuera recrecido en el siglo XVII, en el discurso iconográfico de las pinturas murales. En este sentido, la luz que irradia a través del referido vano, se instituyó, en virtud del simbolismo reconocimiento de la misma, como una manifestación de la divinidad que acudiría al instante de la *Epifanía*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 472]), al estar, en efecto, sentada sobre un banal que apenas se discierne y al servir de trono a un Niño Jesús que, de pie, llevaría un nimbo crucífero e iría ataviado con una ampulosa túnica¹⁹⁶⁰.

A la *Adoración de los Reyes Magos* le sucedería, en el quiebro de articulación entre el semicilindro absidal y el tramo recto absidal, un jinete coronado y montado en un caballo blanco en corbeta (il. 436) que había sido identificado bien con *Santiago en la batalla de Clavijo* o bien con *San Jorge* por Palacios Sanz y como *San Jorge*, una segunda vez, por Hernando Garrido¹⁹⁶¹. Dichas interpretaciones, aun consideradas, no fueron secundadas por Gutiérrez Baños, para quien el referido jinete se incardinaria en un nuevo episodio del ciclo de la Infancia de Cristo: la *Huida a Egipto*¹⁹⁶². Como es sabido, este pasaje, desarrollado a consecuencia del edicto que decretaba la *Matanza de los Inocentes*, suele aparecer asociado al conocido como *Milagro de las mieses*, tema ausente tanto en las fuentes canónicas como apócrifas. En él se narra el extraordinario milagro del campo de trigo, que recién sembrado por un campesino, crece al paso de la Sagrada Familia, haciendo considerar a los soldados que les perseguían, su inalcanzable ubicación¹⁹⁶³. Uno de esos soldados, concretamente, el

¹⁹⁶⁰ Las fuentes describen cómo los Reyes Magos encontraron a la Virgen María sentada con el Niño sobre su regazo. Como ejemplo, cabría mencionar el relato recogido en el Evangelio Armenio de la Infancia, cap. V: "...Llegamos de una tierra lejana, nuestra patria Persa, y venimos con gran copia de presentes y de ofrendas. Queremos conocer el niño recién nacido, que es el rey de los judíos, y adorarle. Si por acaso lo sabes a ciencia cierta [José], indicanos puntualmente el lugar en que se halla, a fin de que vayamos a verle. Al oír esto, María entró con júbilo en la caverna, y, cogiendo al niño en sus brazos, sintió el corazón lleno de alegría. Y luego, bendiciendo y alabando y glorificando a Dios, permaneció sentada en silencio". A este respecto, también se refiere el Evangelio del Pseudo-Mateo, cap. XVI: "Y los magos, al divisar la estrella, se llenaron de alegría, y entrando en su casa, vieron al Niño Jesús, que reposaba en el seno de su madre". Del tamaño del Niño Jesús bien pudiera deducirse que fue representado como un infante de dos años en sintonía con lo indicado en los Evangelios apócrifos, donde se advierte que la peregrinación de los Reyes Magos tuvo lugar después de la *Circuncisión* y de la *Presentación en el Templo*. Esta versión contradeciría la que defendía que la *Adoración de los Reyes Magos* fue contemporánea a la *Natividad* e inmediatamente posterior a la *Adoración de los Pastores*. Vid. RÉAU (1996), t. I, vol. 2, p. 248.

¹⁹⁶¹ PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 184; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 305; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 869 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁹⁶² Tan pronto como se marcharon [los Reyes Magos], un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: "Levántate, toma al niño y a su madre, huye a Egipto y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo". Él se levantó, tomó al niño y a su madre de noche, se fue a Egipto y estuvo allí hasta la muerte de Herodes, para que se cumpliera lo que había dicho el Señor por medio del profeta: "De Egipto llamé a mis hijos". Vid. Mt 2, 13.

¹⁹⁶³ Aunque las primeras representaciones se remontan al siglo XIII (BARRÓN GARCÍA (1998), p. 184), la mayoría de los ejemplos corresponden al siglo XIV, como las pinturas sobre tabla de la iglesia de la Natividad

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

caudillo de la hueste que persigue a la Sagrada Familia en su huida a Egipto, sería con el que Gutiérrez Baños identifica al jinete representado en las pinturas murales¹⁹⁶⁴, anotando que el siguiente compartimento, el primero de los recogidos en el paramento meridional del tramo recto absidal, aludiría al dicho *Milagro de las mieses* mediante la representación del campesino segando y atendiendo al jinete del compartimento previo (il. 437)¹⁹⁶⁵. En dicha interpretación, a la que me adhiero, Gutiérrez Baños contraviene, en efecto, la lectura tanto de Palacios Sanz, para quien dicho encasamento mostraría a “San José en el sueño, antes de la huida a Egipto”, como de Hernando Garrido, quien llegó a identificar la citada figura en él albergada con un obispo¹⁹⁶⁶. Por ende, en sendos encasamentos, Gutiérrez Baños estima se representan dos motivos iconográficos complementarios de la *Huida a Egipto* contenida en el último encasamento del paramento sur del tramo recto absidal (il. 438). Con arreglo al tipo iconográfico habitual y, sobre un fondo rojo en el que vagamente se disciernen algunos árboles¹⁹⁶⁷, San José, nimbado y tocado con un bonete, conduce el pollino sobre el que está montada una también nimbada Virgen María. En su regazo, sujeta a un Niño Jesús en parte arruinado, del que apenas se distingue su cabeza y el nimbo crucífero.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un conjunto mural que ha generado una enorme fortuna bibliográfica materializada en las diferentes publicaciones de

de Nuestra Señora de Santa María de Riaza, el frontal de la Infancia de Cristo del convento de Santa Clara de Tordesillas, el conjunto mural de la iglesia de San Vicente de Zamora y las pinturas murales del ángulo SO y de la sacristía de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 241, 293, 349, 354 y 357) y, en especial, al XV. A este siglo pertenecen las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Real de Valberzoso, de la ermita de la Asunción de Nuestra Señora de San Felices de Castillería, del templo de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá, de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán y de la iglesia de Santa María de Las Henestrosas. Vid. MANZARBEITIA VALLE (2001), pp. 101, 141, 169, 206 y 303; BARRÓN GARCÍA (1998), pp. 184, 196, 200 y 209-211. También hay que mencionar los conjuntos murales tardogóticos de las iglesias de San Esteban de Cebrones del Río (León) y de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 22].

¹⁹⁶⁴ El hecho de que aparezca coronado y ataviado con una vestimenta que sugiere su alta alcurnia propició que GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 58 considerara el posible propósito por evocar, mediante semejante representación, al rey Herodes, quien fuera el adalid de la *Matanza de los Inocentes*.

¹⁹⁶⁵ *Idem*, p. 57.

¹⁹⁶⁶ PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 184; HERNANDO GARRIDO (1998), p. 305.

¹⁹⁶⁷ No parece que los árboles, concebidos como meros elementos de ambientación, fueran representados, a tenor del modo como fue plasmado el Niño Jesús, con el propósito de recrear el *Milagro de la palmera*, un episodio que, sin embargo, sí fue recogido en las pinturas murales de la iglesia la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 22].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Palacios Sanz, Sureda, Hernando Garrido o Gutiérrez Baños. De su pormenorizada lectura, se desprende la falta de unanimidad a la hora de acotar el horizonte temporal del conjunto mural, pues mientras Palacios Sanz y Sureda lo consideran de principios del siglo XIV en un contexto de obras a caballo entre el románico y el protogótico¹⁹⁶⁸, Hernando Garrido y Gutiérrez Baños lo enmarcan en el período tardogótico¹⁹⁶⁹. Entre estos dos últimos autores existen, no obstante, ciertas disconformidades temporales, pues mientras Hernando Garrido considera la obra correspondiente a fines del siglo XV o inicios del siglo XVI con estilemas de raigambre hispanoflamenca (el autor ve analogías entre las pinturas murales del antiguo cenobio premostratense femenino de Brazacorta (Burgos) y las de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz, considerando extrapolable la cronología de las primeras, de ca. 1520-ca. 1530, a las segundas)¹⁹⁷⁰, Gutiérrez Baños cataloga el mural ca. 1420-ca. 1430, en la órbita del estilo gótico internacional¹⁹⁷¹. El marco temporal contemplado por Gutiérrez Baños resulta más adecuado a juzgar por las consideraciones que devienen de los atuendos de algunas figuras, así como de los rasgos estilísticos. Al margen del atavío del Mago más próximo al vano central, identificado con una ropa elaborada de acuerdo a un tipo de corte que se impuso en torno a 1420 y estuvo en vigor hasta mediados del siglo XV¹⁹⁷², habría que señalar el tocado del campesino del *Milagro de las mieses*, de gran arraigo a partir de comienzos del siglo XV¹⁹⁷³, así como la prenda que viste el jinete a caballo. De ella apenas pueden distinguirse las mangas perdidas, modalidad que, si bien se impuso ca. 1390, siguió vigente durante el primer tercio del siglo XV, en sintonía con el singular estilo de contrastes y de siluetas recortadas y ampulosas propio del gusto internacional¹⁹⁷⁴.

¹⁹⁶⁸ PALACIOS SANZ (1988-1989), p. 23; SUREDA I PONS (1992), p. 14.

¹⁹⁶⁹ HERNANDO GARRIDO (1998) p. 305; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 869 (ficha redactada por Hernando Garrido); GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 60-63.

¹⁹⁷⁰ HERNANDO GARRIDO (1998), p. 305, nota n.º 65; HERNANDO GARRIDO (2002), p. 157; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 869.

¹⁹⁷¹ GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 62.

¹⁹⁷² Presenta un escote redondo con un reborde de piel a juego con similares rebordes en las mangas. Vid. BERNIS MADRAZO (1956), pp. 37, 39 y 44-45.

¹⁹⁷³ *Idem*, pp. 43-44.

¹⁹⁷⁴ *Idem*, pp. 31 y 44.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

Los rasgos de la indumentaria representada situarían, en efecto, las pinturas murales en el marco cronológico advertido por Gutiérrez Baños (ca. 1420-ca. 1430), muy distante, por otra parte, del señalado por Palacios Sanz y por Sureda. La razón de enmarcar las pinturas murales objeto de estudio a inicios del siglo XIV bien pudiera deberse al aire retardatario apreciable en la gran importancia del dibujo en la concepción de las efigies, así como en la confección de los pliegues de los atavíos, en la restringida paleta cromática empleada (bien pudiera deberse a limitaciones de carácter técnico), en el recurrente uso de fondos neutros sobre los que se recortan las figuras y, por ende, en la falta de referencias (con la salvedad de los árboles representados en el pasaje de la *Huida a Egipto*). Los referidos caracteres, sin embargo, se contraponen a otros más audaces principalmente perceptibles en el interés por evocar una cierta sensación de profundidad y de tercera dimensión mediante la manera de representar los marcos arquitectónicos que encierran cada una de las escenas representadas, así como mediante un suelo simulado sobre el que las figuras se disponen (cabría resaltar el suelo definido con formas rombales sobre el que se ubican los Reyes Magos)¹⁹⁷⁵. Con todo, la arcaizante concepción evocada por parte de las propuestas estilísticas impiden retrasar el programa iconográfico hasta fines del siglo XV (como hizo Hernando Garrido), una fecha demasiado avanzada para un conjunto que debió realizarse en la tercera década del siglo XV, en paralelo al auge de presupuestos estilísticos internacionales de escasa resonancia (al margen de la elegante postura con que fue representado el segundo de los Magos o de los motivos floreados que animan el fondo sobre el que se recortan las diferentes escenas)¹⁹⁷⁶, así como de marginal concepción en una obra pictórica afectada, a mi parecer, por la exigua habilidad del autor.

¹⁹⁷⁵ Semejante recurso pictórico también aparecía en las pinturas murales de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426]. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 75.

¹⁹⁷⁶ Semejante abigarramiento de los fondos, análogo al existente en las pinturas murales de Santiago de Alcazarén, fechadas ca. 1400; de Santa María de Mojados, datables en las primeras décadas del siglo XV [cat. 8, il. 86] y de Santa Marina de Sacramenia (están fechadas en el año 1436) [cat. 29, il. 297], es un rasgo más bien propio de los conjuntos murales elaborados en las primeras décadas del siglo XV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II p. 17.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

43.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Mural del
San Cristóbal de la iglesia del monasterio
cisterciense de Santa María de Huerta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** En el término de Santa María de Huerta, situado a 81 kilómetros al sureste de Soria capital y enclavado en la comarca de Campo de Gómara, se emplaza el cenobio homónimo de Santa María de Huerta.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 439-443).

- **Localización:** Será objeto de estudio el conjunto mural que se ubica en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María de Huerta, a la altura del penúltimo tramo en que esta se divide. El hecho de que dicho paramento fuera mutilado por la construcción del coro hace que los vestigios de la obra pictórica se distribuyan entre el fragmento de superficie muraria sita bajo el coro y el trasdós de los abovedamientos que constituyen el citado elemento.

- **Temas:** *San Cristóbal.*

- **Fecha de descubrimiento:** El conjunto mural debió de descubrirse con ocasión de las labores de desencalado acometidas en la década de los 70 del siglo pasado.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** En el “Plan director del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta” se indica que fue realizado con arreglo al procedimiento “a seco”.

- **Estilo:** Presentan ciertos rasgos que sugieren su catalogación en la órbita de un estilo gótico internacional avanzado.

- **Cronología:** Segunda mitad del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente estropeado por circunstancias imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un prolijo proceso de consolidación y de restauración que las certifique, las pinturas murales muestran un fuerte deterioro debido a la pérdida de superficie pictórica propiciada por patologías inherentes a la propia obra y a las acciones que conllevaron su mutilación con ocasión de la construcción del coro.

- **Bibliografía:** GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido); GARCÍA FLORES (2014), p. 39.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Los principios de la comunidad cisterciense de Santa María de Huerta se registran en Cántavos, villa actualmente desierta y perteneciente al núcleo soriano de Fuentelmonge (se localiza a tan solo 15 kilómetros del actual emplazamiento), en la que el abad Radulfo y su comunidad, proveniente del cenobio francés de Verdone, sito en la región de la Gascuña, se asientan, a instancias del rey Alfonso VII (1126-1157), hacia el año 1142¹⁹⁷⁷. En semejante enclave, la recién fundada comunidad, que adopta la regla bernarda como norma reguladora de su vida monástica en el año 1158, permanece hasta el año 1162, momento en el que sus miembros, dada la escasez de agua en Cántavos y la inhóspita condición del asentamiento, deciden mudarse al fértil valle de Huerta donde ya poseían una granja desde 1152¹⁹⁷⁸. Será el primer abad elegido en Huerta, Martín de Finojosa (1166-1186)¹⁹⁷⁹, el auténtico impulsor del actual complejo monástico dada su extraordinaria capacidad para atraerse la protección de reconocidas familias nobiliarias, tales como los Manrique de Lara, los señores de Molina de Aragón o su propia familia¹⁹⁸⁰, así como de los monarcas aragoneses y castellanos. Con todo, la primera piedra fue puesta por el monarca Alfonso VIII (1158-1214) el 20 de marzo del año 1179¹⁹⁸¹.

Fueron, en efecto, las generosas donaciones conseguidas por Martín de Finojosa las que propiciaron que las obras del edificio estuvieran muy avanzadas en el año 1184, instante en el que el rey Alfonso VIII amojonó el cenobio, y prácticamente terminadas a mediados del siglo XIII¹⁹⁸². Los requerimientos edilicios derivados de los preceptos religiosos abrazados por la comunidad monástica de Huerta cristalizaron en un complejo cenobial concebido con arreglo al plan monástico benedictino rigurosamente observado por la orden cisterciense a

¹⁹⁷⁷ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 42 señala que tal fecha viene avalada por dos inscripciones que todavía se conservan en el actual edificio de Huerta: la primera, situada en el cubo del ángulo suroeste de la cerca que rodea la abadía, reza “ALPHONSUS VII FUNDABAT ANNO 1142...”, mientras que la segunda dice “ALE HISP. REX. P.P. CATHO. FUN. A. 1142”.

¹⁹⁷⁸ *Ibidem*; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 897 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁹⁷⁹ GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 395.

¹⁹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁹⁸¹ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 43.

¹⁹⁸² *Ibidem*; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 897 (ficha redactada por Hernando Garrido).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

pesar de su excepcional desarrollo hacia el norte¹⁹⁸³. De la misma manera que sucediera en los monasterios cistercienses de Santa María de Poblet, de la Oliva o de Palazuelos¹⁹⁸⁴, el monasterio de Santa María de Huerta se organiza en torno a un claustro al que se abrían los dormitorios y la sala capitular, en la panda este; el refectorio y la cocina, en la panda norte, así como la fábrica templaria, en la panda sur¹⁹⁸⁵. Al margen de su inusual disposición en el conjunto del complejo cenobial, conviene señalar que el templo fue construido con arreglo a una planta de cruz latina de tres naves, de disímil altura y anchura, y transepto rematado en una cabecera conformada por una profunda capilla mayor estructurada en un tramo recto presbiterial y ábside semicircular que sobresale de la línea conformada por cuatro capillas laterales rematadas en testero plano¹⁹⁸⁶. Dado lo ambicioso de la empresa, la iglesia debió de erigirse, como así considera Martínez Frías una vez analizados los rasgos estructurales que la componen, a lo largo de diferentes etapas constructivas: mientras que a una primera época, que considera debió de desarrollarse entre los años 1179 y 1200, corresponderían la cabecera, el transepto, los pilares cruciformes de la nave central y los paramentos exteriores de las naves laterales, a una segunda etapa, dentro del primer cuarto del siglo XIII, estima que corresponderían el abovedamiento de los dos tramos de la nave central más próximos al transepto y la articulación de la fachada principal. Fue entonces cuando, con arreglo a su interpretación, las obras de la iglesia se detuvieron, no reanudándose hasta inicios del siglo XVI, cuando se procedió al completo cerramiento, con las actuales bóvedas de crucería con terceletes, de los tres últimos tramos en que se articula la nave central¹⁹⁸⁷. Poco después, en

¹⁹⁸³ GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 396.

¹⁹⁸⁴ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 44.

¹⁹⁸⁵ BRAUNFELS (1975), pp. 28-32.

¹⁹⁸⁶ La pormenorizada contemplación de la iglesia de Santa María de Huerta permite advertir el empleo de formas protogóticas en la cabecera, el transepto, así como en una parte del cuerpo de naves. De la misma manera que el tramo recto presbiterial y las capillas laterales que escoltan el ábside, compuestas por arcos de acceso apuntados y sujetos por pilastras con capiteles de tradición románica, los cinco tramos que componen el transepto, definidos por arcos torales que apean en columnas embebidas en los paramentos, se cubren con bóvedas de crucería simple. Semejante sistema de cubrición se observa en los dos tramos más orientales de una nave central estructurada por arcos fajones apuntados que arrancan de pilastras colgadas sobre repisas de lóbulos escalonados semejantes a los existentes en los cenobios de Santas Creus y de Oya (los tres restantes lo hacen con bóvedas de crucería de terceletes hechas en el siglo XVI). Vid. MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 46.

¹⁹⁸⁷ *Idem*, p. 49; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

el segundo cuarto de la citada centuria, se levantó el coro alto de los pies¹⁹⁸⁸, un importante componente estructural ejecutado de una manera casi coetánea al programa pictórico mural que realizara el pintor genovés Bartolomé Matarana a comienzos de la década de los años 80 (1580-1581) sobre los paramentos del presbiterio y del hemiciclo de la capilla mayor¹⁹⁸⁹.

La fábrica templaria resultante de la larga y compleja secuencia constructiva acotada por parte de Martínez Frías resultó pródigamente modificada en época barroca a resultas de las distintas alteraciones de las que fue objeto por entonces. Fue, en efecto, en el siglo XVII, entre 1632 y 1635, cuando las bóvedas de crucería simple que cubrían los tres tramos más orientales de las naves laterales del templo fueron reemplazadas por las actuales de lunetos y cuando los paramentos y las bóvedas de todo el edificio fueron totalmente enjalbegados (1668)¹⁹⁹⁰. A las actuaciones emprendidas en el siglo XVII le sucedieron otras en el siglo XVIII, siglo en el que se registra la instalación del retablo mayor, obra del escultor bilbaíno Félix Malo¹⁹⁹¹, y el íntegro enmascaramiento de la fábrica por medio de yeserías barrocas.

Dichas actuaciones dieron como resultado una imagen que perduró casi intacta hasta la década de los 70 de la centuria pasada, cuando con ocasión de los trabajos de restauración emprendidos en el interior de la iglesia por la Dirección General del Patrimonio Artístico y

¹⁹⁸⁸ La construcción del coro alto habría de enmarcarse en un proceso constructivo del que fueron también partícipes otros cenobios cistercienses a partir del siglo XVI. Fue en dicha centuria cuando la unión de los monasterios bernardos de la Congregación de Castilla acarreó, en unión al crecimiento de la observancia cisterciense, cambios en las fábricas de los edificios. Entre ellos, en efecto, cabría indicar “el concerniente al coro, que se trasladará desde el centro de la nave hasta los pies del templo, colocándolo sobre una tribuna lo suficientemente alta para que con ella no se impidiera el uso de la puerta occidental de la iglesia, situada debajo de la misma, y a la que cobija a modo de dosel”. Vid. EXPOSICIÓN (1998), pp. 297-301 (capítulo redactado por Martínez Frías bajo el título “La transformación del coro de la iglesia en el monasterio cisterciense”). A la misma disposición también se atienen los templos de los monasterios de Valbuena, La Espina o Palazuelos.

¹⁹⁸⁹ En efecto, la capilla mayor se decora con un interesante ciclo mural que, alusivo a la batalla de las Navas de Tolosa, fue encargado por el abad Fray Luis de Estrada al pintor genovés Bartolomé Matarana. Si bien una parte del programa pictórico está oculta tras el retablo mayor, lo que aún queda a la vista es: *Macero del rey Alfonso X*, *el monarca Alfonso X*, *Fernando de la Cerda* y *el macero de Fernando de la Cerda* (en el arco de entrada de la capilla mayor), *Bendición antes de la batalla* (paramento del lado del Evangelio), *Batalla de las Navas de Tolosa* (paramento del lado de la Epístola) y representación del *Tetramorfos* en la bóveda de la capilla mayor. Vid. IBAÑEZ MARTÍNEZ (1993), pp. 149-162.

¹⁹⁹⁰ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 47; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. 2, p. 899 (texto redactado por Hernando Garrido).

¹⁹⁹¹ El autor firmó el contrato para su elaboración el 30 de enero de 1765, debiendo de labrarla en el propio monasterio “y a darla por concluida y puesta por todo el mes de enero de 1766”. Vid. ROMERO REDONDO/LUZÓN NÚÑEZ DE ARENAS/ANGUITA FONTECHA (2005), p. 100.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

Cultural, se decidió picar todos sus enlucidos con el firme objeto de sacar a la luz la fábrica primitiva¹⁹⁹². Fue en el transcurso de dicha operación cuando se encontraron los restos de lo que en origen fuera un monumental *San Cristóbal* en el muro septentrional del templo, a la altura del penúltimo tramo en que se articula dicha iglesia. De la referida efigie, que resultó fragmentada, como así indican el “Plan director del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta” y la ficha que redactara Hernando Garrido para la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*¹⁹⁹³, a raíz de la construcción del coro alto en el segundo cuarto del siglo XVI, apenas se conserva su mitad inferior en el fragmento de superficie muraria protegido por las bóvedas de dicho coro (**il. 439**), así como parte del Niño Jesús sobre el trasdós de estas (**ils. 440-441**)¹⁹⁹⁴. La adición del coro condiciona, de igual manera que los deterioros inherentes a un mural que no ha sido objeto de consolidación ni de restauración alguna y los dos retablos barrocos que en parte ocultan la visión de esta obra (**il. 442**), la correcta lectura e interpretación de un repertorio pictórico en el que el monumental *San Cristóbal*, a juzgar por los restos pictóricos preservados, considero que debía de adecuarse a la variante iconográfica tradicional. En efecto, y aunque no hay constancia alguna de su magna cabeza nimbada, *San Cristóbal* parece que iría ataviado con un ampuloso manto rojo ribeteado con una orla dorada (véase il. 439). Con su mano derecha sujetaría un enorme bastón del que ignoro su forma al no conservarse más que la parte inferior del mismo¹⁹⁹⁵, una vara que le

¹⁹⁹² MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 45.

¹⁹⁹³ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido).

¹⁹⁹⁴ “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, foto n.º 59, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159. En dicha documentación se indica también la existencia, sobre el trasdós de las bóvedas que definen la estructura del coro a la altura de la nave de la Epístola, de vestigios pictóricos en los que todavía se observan, como en el mural de la iglesia de San Juan Bautista de Matanza de Soria, dos ángeles nimbados soplando sendas *tubae*. Ambas efigies, que convocan al juicio como puede leerse en sus cartelas (“LEVANTAOS A IVIZIO”), flanquean una colosal cabeza a la que se le representa soplando y con una inscripción en letra gótica minúscula caligráfica en su frente: “pestilencia”. Estas pinturas murales corresponden ya al siglo XVI.

¹⁹⁹⁵ La fragmentación de la monumental efigie de *San Cristóbal* a resultas de la construcción del coro alto en el siglo XVI impide no solo discernir la primigenia concepción del cuerpo de la efigie sagrada sino también identificar la naturaleza de una bastón que, a buen seguro, a juzgar por la modalidad iconográfica asiduamente adoptada en la representación de los grandes *San Cristóbal*, pudiera ser el tronco de un árbol o una palmera en alusión, acaso, a la palma de martirio (RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 359). Esta fue, en efecto, la variante adoptada en la mayor parte de las representaciones ejecutadas en el siglo XIV: a saber, los *San Cristóbal* de la pintura conservada en la iglesia de Santa María del Mercado de León, del segundo tercio del siglo XIV, del muro occidental del brazo meridional del crucero de la catedral vieja de Salamanca, de ca. 1320-ca. 1330, del

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

ayudaría a vadear el río que se plasmaría en la parte inferior de la escena en una dimensión ínfima con respecto a la del colosal *San Cristóbal*, al tiempo que a equilibrar su efigie ante la pesada carga que supondría el Niño Jesús sito sobre su hombro izquierdo. De la figura del Niño, vestida con un sayo largo ajustado a la cintura, aún se intuye la particular postura con que fue representado (véase il. 441): mientras que con la mano derecha procedería a bendecir a los presentes, con la mano izquierda, en lugar de sostener el habitual orbe, agarra un tronco nudado que considero remataría en una cruz, componente con el que también fue representado el Niño Jesús del gran *San Cristóbal* que, actualmente conservado en el Fogg Art Museum de Cambridge (Massachussets), Silva Maroto atribuyera al círculo del Maestro de Robredo (il. 443)¹⁹⁹⁶. Frente a otras composiciones de parecida temática contenidas en este trabajo de investigación, la colosal efigie de *San Cristóbal* estaría acompañada por la figura del ermitaño (véase il. 439) que también aparece en las pinturas murales de la iglesia parroquial de La Cuesta [cat. 24, il. 263]. De igual manera que en dicho mural, el ermitaño, sito también a la derecha del santo (a la izquierda del espectador) y ataviado con una túnica grisácea y un ampuloso manto negro, estimo que complementaría el sentido habitualmente asignado por la devoción popular a *San Cristóbal*, un santo cristiano al que normalmente se le invocaba tanto para evitar la muerte súbita como para prevenir posibles incidentes en los caminos de por entonces. Dichos requerimientos piadosos, que supusieron la representación

templo de San Marcos de Salamanca, de finales del siglo XIV, o del paramento meridional de la iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de fines del siglo XIV [cat. 1; il. 4] (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 96-97, 184-186, 222-223 y 244-245). A este tipo también responden la mayoría de los colosales *San Cristóbal* que fueran realizados en el siglo XV: a saber los *San Cristóbal* de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio de San Cebrián de Mudá (Palencia), de ca. 1485-1490 [cat. 1, il. 5] (MANZARBEITIA VALLE (2010), pp. 293-309), del paramento meridional del primer tramo en que se articula la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 167], de la capilla de la Magdalena de Cuellar (el representado en el segundo estrato pictórico [cat. 20, il. 228]), así como de la iglesia de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, il. 261].

¹⁹⁹⁶ SILVA MAROTO (1990), t. III, pp. 243-245. La actitud del Niño difiere con respecto a la comúnmente adoptada en las representaciones de *San Cristóbal*, donde el Niño Jesús, como así puede observarse en obras del siglo XIV e, incluso del siglo XV, como las pinturas murales del paramento meridional del primer tramo en que se articula la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 169] o del muro norte de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 345], complementaria la ostensión del orbe con su mano derecha con el gesto de bendición con la izquierda. Además de la referida tabla conservada en el Art Museum de Cambridge (Massachussets), cabría señalar la manera como fue representado el Niño Jesús en el lienzo de *San Cristóbal* preservado en la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia. En esta obra, en la actualidad atribuida al pincel de Gonçal Peris, el Niño Jesús bendice con su mano derecha a la vez que con la izquierda sujeta la cruz. Vid. GÓMEZ FRECHINA/RUÍZ I QUESADA (2014), p. 22.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

de efigies del santo frente a las entradas de los templos o, como en la iglesia del cenobio de Santa María de Huerta, en las cercanías de estas, quedarían, en efecto, reforzados mediante la representación del ermitaño y la conversión de su persona en símbolo de la fe por la que *San Cristóbal* y, por extensión el creyente, debían de guiarse, así como en la luz de la buena doctrina¹⁹⁹⁷. De esta manera pudiera entenderse que dicho ermitaño, además de apoyarse en el bastón que sujeta con su mano derecha, sostenga un farol con su mano izquierda¹⁹⁹⁸.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un programa pictórico del que existen sucintas reseñas documentales y textuales, una escaso panorama del que forman parte las escasas reseñas recogidas tanto en el “Plan director del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta” y en el “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio” como en la ficha que redactara Hernando Garrido para la *Enciclopedia del románico de Castilla y León* y en la reseña bibliográfica recientemente publicada por parte de García Flores. El deplorable estado de conservación de dicha obra no fue, sin embargo, óbice para que existiera, con la salvedad de la interpretación de García Flores, una unánime aquiescencia por enmarcar el mural del *San Cristóbal* a comienzos del siglo XVI¹⁹⁹⁹, una catalogación que, si bien pudiera ser correcta a tenor del momento en que fue construido el coro alto de los pies, resulta, en mi opinión, un tanto tardía a juzgar por las consideraciones que devienen de la prenda del Niño Jesús y de los rasgos estilísticos que aún se disciernen. Los escasos vestigios pictóricos conservados no suponen obstáculo alguno para certificar la magnífica calidad de la obra pictórica, una excelente ejecución técnica que se constata en la menor importancia del dibujo en la concepción de las efigies, así como en la confección de los pliegues de las vestimentas del *San Cristóbal* y del ermitaño, ya que el artista recurre al sombreado para elaborar unos pliegues más naturalistas, así como para sugerir el volumen corpóreo de las figuras. La calidad técnica del mural se constata también en la riqueza de la

¹⁹⁹⁷ VORÁGINE (2008), t. I, pp. 406-407 recoge cómo el ermitaño instruyó a *San Cristóbal* en la doctrina cristiana.

¹⁹⁹⁸ RÉAU (1996-2000), t. 2, vol. 3, p. 362.

¹⁹⁹⁹ Mientras que en el “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, las pinturas murales son fechadas “en torno a 1500”, Hernando Garrido las data en “los primeros años del siglo XVI, anteriores a la construcción del sotocoro”. Vid. GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

paleta cromática utilizada para componer los atuendos (el autor usa los tonos rojos, verdes, blancos, negros, al margen del dorado para sugerir el ribeteado del manto del enorme *San Cristóbal* y del sayón del casi arruinado Niño Jesús), así como en la gran variedad de tonos verdes empleados para componer el paisaje sobre el que se desarrolla la escena. Su calidad se aprecia también en el dinamismo que se infiere del movimiento que el artista confirió al manto del santo o en el gran desarrollo de la escena sobre un amplio fondo paisajístico que contribuye a ambientar la composición.

Las particularidades descritas previamente considero que enmarcan el conjunto mural en una fecha avanzada dentro del siglo XV, un marco temporal que García Flores acota a los años del abadiato de García de León (1467-1482) a tenor de la asidua representación de sus armas pintadas a lo largo de todo el edificio (véase il. 459)²⁰⁰⁰. Aunque no puede precisarse con certeza la relación del mural de *San Cristóbal* con las armas del abad García de León, sí puede estimarse su realización en torno a estos años de acuerdo a las consideraciones que devienen de la vestimenta del Niño Jesús. Este lleva una prenda que cabría identificarla con un sayón o sayo largo, una indumentaria ceñida al torso y entallada a la cintura en análoga concepción al tipo de corte estilado por la moda francoborgoñona de los años 20 del siglo XV. La señalada moda, que instauró un ideal de elegancia masculina basado en el contraste entre hombros anchos y cintura estrecha, fue la auténtica inspiradora del traje masculino español desde la década de los años 40 hasta la década del los 70 de dicha centuria²⁰⁰¹. Así las cosas, de la combinación de las consideraciones que devienen de los atavíos analizados, así como de los rasgos estilísticos anotados, pudiera catalogarse este programa pictórico en

²⁰⁰⁰ Las armas del abad García de León, constituidas, según García Flores, por “escudos de base conopial, con árbol al natural, frutado y desarraigado en campo de plata y león empinado al tronco”, aparecen, según dicho autor, en el vano cegado correspondiente al cuarto tramo en que se estructura la nave central, así como en la capilla de la Magdalena, estancia cuyas pinturas murales serán analizadas en la siguiente ficha del catálogo (GARCÍA FLORES (2014), pp. 37-38). Dicho autor (*Idem* (2014), p. 37, nota n.º 160) logró relacionar estas armas con el abad García de León merced a la noticia que le proporcionó un manuscrito de mediados del siglo XVI hallado en la Real Academia de Historia de Madrid, Colección Salazar y Castro, F. 40, ff. 65r.-78v.: *Tabla de los entierros que está en el monasterio de sanctamaria de huerta de la horden del sistel* (ca. 1550): “En el monasterio de huerta a el lumbral de la puerta de la iglesia entre dos escudos que tienen un león y un pino ay un entierro que diçe así: del abad viejo que dios aya/don garçia de león/es este pendón/quien adelante la pasare/téngase por buen razón/yo por este poco que hiçe/de dios abre buen galardón. Este abad fue camarero del papa julio segundo”.

²⁰⁰¹ SIGÜENZA PELARDA (2000), pp. 165-166.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

la segunda mitad del siglo XV, en la órbita de una estética que conserva ciertos toques del estilo internacional visibles en la pretensión por reproducir el ambiente cortesano mediante el citado sayón, así como en la elegante postura que parece tendría el Niño Jesús.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

44.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** Misma descripción que en la ficha previa.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 444-465).

- **Localización:** Será objeto de estudio el mural que se extiende por el paramento testero de la capilla de la Magdalena y por el derrame del vano que se abre en el centro de este.

- **Temas:** A las escenas constitutivas del ciclo cristológico alojado en el derrame del vano central (*Cristo en majestad*, la *Anunciación*, los *ángeles portando las Arma Christi*, *Cristo camino del Calvario* y *Noli me tangere*), habría que añadir el programa pictórico situado en torno a este, que aludiría a la notable importancia de la providencia divina en la concepción de Cristo (incluye, de nuevo, la *Anunciación*, los profetas *Salomón* e *Isaías* y Dios Padre), así como a las escenas que, alusivas al óbito de *San Benito*, se sitúan por debajo del vano.

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo durante la campaña de desencalado del templo y, por ende, de la capilla de Magdalena, desarrollada en la década de los años 70 de la pasada centuria.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Durante la visita realizada en el año 2011 pude comprobar que la parte correspondiente al óbito de *San Benito* estaba cubierto con gasas con a fin de evitar desprendimientos de materia pictórica. No obstante, no existe constancia alguna de que hayan sido intervenidas.

- **Técnica:** Aun careciendo de tratamiento alguno, en el “Plan director del monasterio de Santa María de Huerta” se indica que fueron ejecutadas “a seco: al temple o a la cal”.

- **Estilo:** Estilo gótico internacional avanzado.

- **Cronología:** En torno al tercer cuarto del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectado por circunstancias y patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, el presente conjunto mural muestra un elevado número de lagunas pictóricas ocasionadas por la importante pérdida de superficie pictórica.

- **Bibliografía:** POLVOROSA LÓPEZ (1971), s.p.; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido); ROMERO REDONDO/LUZÓN NÚÑEZ DE ARENAS/ANGUITA FONTECHA (2005), p. 105; GARCÍA FLORES (2014), p. 38.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Los trabajos de desencalado acometidos en la década de los 70 del siglo pasado en la iglesia de la abadía cisterciense de Santa María de Huerta no solo supusieron el hallazgo del *San Cristóbal* ya señalado en la ficha anterior sino también el descubrimiento del ornato pictórico que cubre los muros de las cuatro capillas contiguas al ábside central²⁰⁰². De estas, rematadas en testero plano y erigidas con arreglo a convenciones estructurales protogóticas perceptibles en la factura de cada uno de los arcos de acceso (arcos apuntados y doblados apoyados en pilastras rematadas con capiteles de tradición románica) y en las primigenias bóvedas de crucería simples que las cubren²⁰⁰³, la ubicada en el extremo meridional de la cabecera del templo, dedicada a la Magdalena, cuenta con un amplio programa pictórico descubierto detrás de un retablo de factura barroca dedicado a la Magdalena, a Santa Inés y a Santa Catalina (il. 444)²⁰⁰⁴. El señalado repertorio pictórico se extiende tanto por el muro testero como por el derrame del vano en él perforado (il. 445). El vano, análogo al existente en las otras tres capillas laterales, funciona como claro elemento articulador de un programa pictórico que presenta ciertos deterioros y desperfectos derivados de patologías inherentes a una manifestación pictórica que todavía no ha sido objeto de consolidación ni restauración alguna como se desprende de la ficha correspondiente al referido conjunto mural que fuera recogida en el “Plan director del monasterio cisterciense de Santa María Huerta”²⁰⁰⁵. En la citada fuente documental no se hace referencia alguna al programa pictórico representado, un extenso repertorio del que, sin embargo, sí se hacen eco la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, en concreto la ficha que el autor Hernando Garrido redactara sobre este

²⁰⁰² El citado proceso de desencalado desveló importantes vestigios pictóricos abstractos tanto en las capillas de San Miguel y de San Pedro, dispuestas en el brazo septentrional de la cabecera, como en las capillas de San Miguel y de la Magdalena, situadas en el brazo meridional de la cabecera Vid. “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159.

²⁰⁰³ MARTÍNEZ FRÍAS (1980), p. 46.

²⁰⁰⁴ El citado retablo, realizado bajo el abadiato de fray Victoriano Martín (1767-1771), fue desmontado en los años 70, conservándose actualmente las piezas y las imágenes que lo integraban en la capilla-relicario.

²⁰⁰⁵ El “Plan director del monasterio cisterciense de Santa María Huerta”, custodiado en el Archivo del propio monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, fue redactado por el arquitecto don Fernando Aguerri Martínez en 1999 a instancias de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

complejo, el “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, así como la reseña textual que publicara García Flores²⁰⁰⁶.

Como bien indicaran las ya referidas fuentes documentales y bibliográficas, las pinturas murales que fueran representadas en la capilla de la Magdalena recogen un interesante y extenso programa iconográfico del que forma parte el ciclo cristológico contenido en los paramentos que definen el derrame del vano abierto en el interior de la referida estancia. Un majestuoso y nimbado *Cristo en majestad* ataviado con una ampulosa túnica blanca y un manto rojo y representado con sus dos brazos elevados con el fin de bendecir con su mano derecha y de sujetar una ondulada filacteria con su mano izquierda (**il. 446**), preside, desde su privilegiada situación en la bóveda que constituye el derrame del referido vano, un ciclo cristológico compuesto por cuatro escenas alojadas en otros tantos encasamientos dispuestos “en dos registros a cada lado y separados por una decoración cordiforme roja y blanca” (**il. 447**)²⁰⁰⁷. En la filacteria aún se discierne parte de la inscripción en ella alojada (“EGO NA ET VXQVUE MV[NDI] VI[A] [VER]ITAS VITA CONDITOR ALME SIDERUM”)²⁰⁰⁸. Si bien en su desarrollo las cuatro escenas recogidas y relativas a algunos de los hitos más distinguidos del ciclo de la Infancia, Pasión y Glorificación de Cristo no se adecuan a una ordenación concreta, la correcta comprensión del programa pictórico representado requiere comenzar su lectura por la escena que, sita en el compartimento superior de la embocadura izquierda de la ventana, narra el pasaje de la *Anunciación* (**il. 448**). El citado tema, alusivo, como ya señalado en alguna otra ocasión, no solo a la historia de la Virgen sino también al origen de la vida humana de Jesucristo²⁰⁰⁹, fue representado con arreglo al tipo iconográfico habitual: en efecto, a la derecha de la composición, la Virgen María, nimbada y vestida con

²⁰⁰⁶ “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido); GARCÍA FLORES (2014), p. 38.

²⁰⁰⁷ “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159.

²⁰⁰⁸ VXQVE MV[NDI] (Jn 8, 12) y VI[A] [VER]ITAS (Jn 14, 6) fueron frases extraídas del Evangelio de San Juan, a las que se añade el himno litúrgico CONDITOR ALME SIDERUM. Estas últimas palabras son las que dan comienzo al himno de vísperas que se canta en la liturgia de adviento.

²⁰⁰⁹ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 182.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

una túnica azul y un holgado manto blanco, detiene su concentrada lectura de las Sagradas Escrituras dispuestas, de igual forma que en el conjunto mural de la iglesia de San Juan de Mojados, sobre un atril de madera [cat. 7, il. 45]. La Virgen María, recordando ligeramente a la forma como el genial pintor flamenco Roger van der Weyden concibió la *Anunciación* de Nueva York, gira levemente su cuerpo en dirección al arcángel San Gabriel, elevando su mano derecha para saludarle (**il. 449**). Esta actitud, también observable en la *Anunciación* que hicieron Fernando y Francisco Gallego para el retablo de la catedral de Zamora y que a día de hoy se conserva en el templo parroquial de Arcenillas (Zamora)²⁰¹⁰, responde, en efecto, a la súbita irrupción del arcángel en la estancia donde ella se encontraba²⁰¹¹. Dicha figura, nimbada, alada y vestida con un holgado manto rosa, procede a transmitir, desde su situación a la izquierda de la escena, el mensaje divino inserto en la ondulante filacteria que se enrosca en torno a la vara que sujeta con la mano izquierda. El autor, de igual forma que en la ya citada *Anunciación* del templo de San Juan de Mojados, representa al arcángel San Gabriel apuntando con su mano derecha hacia una filacteria en la que todavía puede leerse la salutación angélica “AVE MARIA” (**il. 450**). Para finalizar, cabe anotar el extraordinario tamaño que el autor confirió al jarrón de azucenas sito entre los protagonistas de la escena, un elemento con el que no solo se pretendía simbolizar la pureza de la Virgen sino también hacer hincapié en la virginidad de María²⁰¹².

En su objetivo de componer un ciclo cristológico, el artista alude a la Pasión de Cristo mediante las dos escenas representadas en la embocadura derecha de la ventana. De las dos escenas recogidas, la situada en el encasamento inferior, lejos de referir, como ocurre en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas, a la *Crucifixión de Cristo*, alude, en una escena con una menor carga dramática y emocional, al pasaje de *Cristo camino del Calvario* (**il. 451**). A esta escena, en la que Cristo (lleva el característico nimbo crucífero y viste una amplia túnica talar parda), llevando la

²⁰¹⁰ Asimismo, habría que mencionar la *Anunciación* pintada por Diego de la Cruz y conservada en el Museo Catedralicio de Burgos, de ca. 1495, o la pintura del retablo de Santa María de Frómista del Maestro de los Bálbases, de ca. 1485. Vid. SILVA MAROTO (1990), t. II, pp. 382-383 y 560-561.

²⁰¹¹ Como ya he indicado en otras ocasiones, el anuncio del arcángel San Gabriel transcurre en un interior con arreglo a lo señalado en el Evangelio de San Lucas (Lc 1, 26-28).

²⁰¹² RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 191-192.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

cruz a cuestras, recibe, bajo la atenta mirada de un soldado que tira de una cuerda amarrada al cuello de Cristo, la ayuda de un Simón de Cirene obligado a compartir la pesada carga que debía de suponer la citada cruz²⁰¹³, le sigue, en el compartimento superior, una segunda escena carente y desprovista del discurso narrativo visto en la anterior. En ella, y mediante una composición de concepción distinta, el autor subraya el luctuoso momento de la Pasión de Cristo por medio de la inclusión de dos ángeles portadores de las *Arma Christi* (il. 452). Estos ángeles, que fueron representados nimbados, alados y vestidos con holgadas túnicas, flanquean, tras emerger de las nubes rosas aureoladas que se emplazan en los dos ángulos superiores del compartimento, la columna en la que Jesucristo fue flagelado con el flagelo enrollado en su fuste y sobre la que aún se aprecia la silueta del gallo que referiría a la triple negación de *San Pedro*²⁰¹⁴. Además de estos tres componentes, el autor representó al ángel ubicado a la derecha de la escena con un martillo y alicates, en su mano izquierda y derecha respectivamente (su presencia habría de enmarcarse en la *Crucifixión y Descendimiento*), y al situado a la izquierda con la escalera usada para el descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz²⁰¹⁵.

²⁰¹³ El propio Réau (*idem*, p. 484) se refiere a una iconografía cimentada en lo ya indicado en los Evangelios sinópticos. En el de San Mateo (Mt 27, 32) se menciona, por ejemplo, que “cuando salían, encontraron a un hombre de Cirene, llamado Simón, y le obligaron a llevar la cruz”. Parecido a lo que señala San Mateo puede leerse en los evangelios de San Marcos (Mc 15, 21) y de San Lucas (Lc 23, 26). Dicha escena se reduce a Cristo, al soldado y al Cirineo frente a como fue representada en las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Valberzoso (MANZARBEITIA VALLE (2001), p. 110), en la sarga del Museo de Burgos (SILVA MAROTO (1990), t. II, p. 877) o en el retablo del arzobispo don Sancho de Rojas expuesto en el Museo Nacional del Prado. Asimismo, conviene anotar que el autor, en sintonía con el citado retablo del Prado, sitúa la cuerda de la que tira el soldado en torno al cuello de Cristo y ubica la cruz hacia delante. Esta última singularidad también se aprecia en la escena de Valberzoso y en la de *Cristo camino del Calvario* que Juan Sánchez realizara para el retablo del cenobio de San Salvador de Oña (Burgos), ca. 1465.

²⁰¹⁴ De este hecho se hacen eco tanto los evangelios sinópticos de San Mateo (Mt 26, 69-75), San Marcos (Mc 14, 66-72) y San Lucas (Lc 22, 56-62), así como el evangelio de San Juan (Jn 15, 25-27). En el evangelio de San Mateo se indica, por ejemplo: “Pedro estaba fuera sentado en el atrio. Se le acercó una criada y le dijo: “Tú también estabas con Jesús, el galileo”. Pero él lo negó delante de todos, diciendo: “No sé lo que dices”. Al salir hacia el portal lo vio otra criada, y dijo a los que estaban allí: “Este estaba con Jesús el Nazareno”. Y él de nuevo lo negó con juramento: “No conozco a ese hombre”. Al poco tiempo se acercaron a Pedro los que estaban allí y le dijeron: “Seguro que tú también eres de ellos, pues tu misma habla te descubre”. Entonces él comenzó a jurar y a perjurar: “No conozco a ese hombre”. Y en aquel instante cantó el gallo. Entonces Pedro recordó que Jesús le había dicho: “Antes de que cante el gallo me negarás tres veces”. Y saliendo fuera, se echó a llorar amargamente.

²⁰¹⁵ MÂLE (1949), p. 106 advierte que la devoción hacia los instrumentos de la Pasión está estrechamente relacionada con el culto a las cicatrices de Jesucristo, una forma nueva de piedad que opina se remontaría hasta San Bernardo siempre y cuando fuera el autor del himno que se le atribuye y que se compone de un

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

A las dos escenas que condensan y constituyen el citado ciclo de la Pasión de Cristo en el programa pictórico objeto de estudio, le sucede, inserto en el compartimento inferior del paramento de embocadura izquierdo del vano que ilumina la capilla, el pasaje del *Noli me tangere* (il. 453). Este episodio, representado por el artista con el fin de ilustrar el triunfo de Cristo sobre la muerte, alude a una de las muchas apariciones de Cristo, en concreto, la de Cristo a *Santa María Magdalena*, que fueran imaginadas por la apologética cristiana para ratificar la realidad de la Resurrección²⁰¹⁶. El citado pasaje, acaso, elegido con la intención de enaltecer a *María Magdalena*, no en vano a ella está advocada dicha capilla, parece que fue reproducido con arreglo a una variante iconográfica que difiere de la tradicional versión en la que Jesucristo pide a la *Magdalena* que no le toque (*Noli me tangere*). Si bien dicho episodio fue también representado en las pinturas murales de la desaparecida iglesia de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, il. 425]²⁰¹⁷, en el conjunto mural de Huerta, la figura de Cristo, nimbada, vestida con un amplio manto rojo y caracterizada con las heridas de la Pasión en pies y manos, acaricia la mejilla derecha de una arrodillada y orante efigie de *María Magdalena*. Además de esta singularidad, que estimo pudiera ser una derivación compositiva de la modalidad de *Jesucristo tocando la frente de María Magdalena*²⁰¹⁸, decir que Jesús, en vez de llevar la cruz alusiva a la resurrección, porta una laya de hortelano²⁰¹⁹.

conjunto de estrofas que se refieren a todas las partes del cuerpo de Cristo que sufrieron por la salvación de los hombres.

²⁰¹⁶ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 573.

²⁰¹⁷ Al margen de este ejemplo, que de haber existido se hubiera situado en el derrame de la ventana que se abría en la parte meridional de la bóveda de cascarón absidal de la mencionada iglesia de San Esteban, existen escenas de la *Aparición de Cristo a la Magdalena (Noli me tangere)* en obras ejecutadas en el en el siglo XIII, como en las pinturas murales de la iglesia segoviana de San Millán, datadas en la segunda mitad del siglo XIII, o en el siglo XIV. Entre ellas, en el mural de la Magdalena proveniente del convento de San Pablo de Peñafiel, en la actualidad en el Museo de Valladolid (ca. 1360-ca. 1380), en el mural de la Ascensión de la catedral vieja de Salamanca, del segundo cuarto del siglo XIV, en el conjunto mural situado en la cabecera de la colegiata de Toro (Zamora), de mediados del siglo XIV (GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 130-134; 186-187; 256-257, 294-295), o en el mural conservado en la capilla de San Juan de Sahagún (antiguamente de Santa Catalina de Rojas) de la catedral de Burgos, de fines del siglo XIV. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2006), pp. 293-295.

²⁰¹⁸ El propio RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 580 señala que esta modalidad iconográfica apareció por vez primera en pinturas realizadas por Hans Memling, entre ellas, en la escena del *Noli me tangere* que se conserva en la Alte Pinakothek de Múnich.

²⁰¹⁹ La presencia de esta herramienta viene justificada en el siguiente comentario recogido en el evangelio de San Juan (Jn 20, 5): “Jesús le dijo: “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?” Ella, creyendo que era el hortelano, le dijo: “Señor, si te lo has llevado tú, dime dónde los has puesto, y yo iré a recogerlo”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

A la pretensión por ilustrar el ciclo cristológico referido y contenido en el derrame del vano que ilumina la capilla de la Magdalena se une el propósito por subrayar, más allá de la escena de la *Anunciación* ya descrita, el importante papel de la providencia divina en la concepción de Cristo. Con tal fin, se desarrollaron nuevas escenas en el muro frontero de la capilla, alrededor de la ventana (**il. 454**)²⁰²⁰. Del referido programa pictórico forma parte la casi arruinada efigie de Dios Padre situada sobre el vano de la estancia. La ya citada figura, que alza sus brazos a fin de mostrar una filacteria en la que se aprecian los vestigios de una ilegible inscripción (**il. 455**), tiene a los profetas *Salomón e Isaías* a su derecha e izquierda respectivamente. Al primero, caracterizado con una espesa y luenga barba negra y corona en referencia a su condición de rey-profeta, al mismo tiempo que identificado merced a la inscripción que aloja su nombre y una frase sacada del libro del Eclesiástico (“SALOMON AB INITIV ET ANTE SECVLA”)²⁰²¹, se le considera como una prefiguración de Cristo (**il. 456**); mientras que al segundo, identificado merced a una inscripción que indica “ISAIAS VIRGO CONCIPIET”²⁰²², la propia tradición cristiana lo convierte y ensalza en el heraldo por excelencia de la Encarnación y de la Natividad (**il. 457**)²⁰²³. Esta condición, fundada en la enorme fortuna alcanzada por sus predicciones acerca de la Anunciación a la Virgen y del Nacimiento de Cristo²⁰²⁴, hace que su efigie, desde los comienzos del arte cristiano, esté estrechamente relacionada, como así se observa en el conjunto mural objeto de estudio, con el referido episodio de la *Anunciación*. La mencionada asociación, corroborada mediante la frase antes anotada, el autor la acentúa mediante el gesto que el anciano y barbado profeta

²⁰²⁰ En dicho “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del cenobio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159, se anota, dada la representación de una segunda *Anunciación* a ambos lados de la ventana, la probabilidad de que un retablo cubriese el hueco de la ventana y los derrames, quedando ocultas las pinturas y propiciando la realización del conjunto.

²⁰²¹ Eccl 24, 14.

²⁰²² “El Señor mismo os dará una señal. Mirad: la virgen encinta da a luz un hijo, a quien ella pondrá el nombre de Emanuel”. Vid. Is 7, 14.

²⁰²³ RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 1, p. 421.

²⁰²⁴ Al margen del versículo antes recogido (Is 7, 14), el profeta *Isaías* también advierte: “Que un niño nos ha nacido, un hijo se nos ha dado; sobre sus hombros el imperio, y su nombre será: Consejero admirable, Dios potente, Padre eterno, Príncipe de la paz, para ensanchar el imperio, para una paz sin fin en el trono de David y en su reino;... (Is 9, 5-6). También señala que “un brote saldrá del trono del Jesé, un vástago surgirá de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fuerza, espíritu de conocimiento y de temor del Señor (Is 11, 1-2).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Isaías hace con el dedo índice de su mano izquierda, con el que apunta hacia una segunda escena de la *Anunciación* representada en la obra pictórica representada en la capilla de la Magdalena. Semejante asociación entre el pasaje de la *Anunciación* y los profetas *Salomón* e *Isaías* no es exclusiva de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa sino que también se aprecia en las pinturas murales que fueran halladas en la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel, en el lucillo que hoy ocupa en altar de la Virgen de Fátima, y que hoy pueden contemplarse en el Museo de Valladolid [cat. 10, il. 103]²⁰²⁵.

A diferencia de la ya estudiada y, de igual modo que las *Anunciaciones* representadas en el conjunto mural del templo de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 149], en las pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, ils. 248-249] o en el conjunto mural de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Aldeaseca de la Frontera (Salamanca) [cat. 14, il. 150], la *Anunciación* cuyo estudio ahora me ocupa muestra a la Virgen y al arcángel San Gabriel flanqueando, a izquierda y a derecha respectivamente, el vano principal de la capilla (véase il. 454). Dicha disposición tendría como objeto integrar la luz que irradia a través del vano en el programa pictórico, instituyéndola, con arreglo al simbólico reconocimiento de la misma, como una revelación de la divinidad que asistiría a la transmisión de su mensaje por el arcángel San Gabriel²⁰²⁶. De las consideraciones advertidas pudiera, en efecto, justificarse la localización de un tema en el que la Virgen María, nimbada y ataviada con un holgado manto azul, fue representada de una manera diferente a como aparece en la *Anunciación* antes analizada. Si bien la Virgen María también se encuentra arrodillada ante un atril de madera sobre el que se sitúan las Sagradas Escrituras, su figura no necesita girarse ante la súbita irrupción del arcángel San Gabriel al estar orientada hacia el centro de la composición. De este manera,

²⁰²⁵ Si bien en el caso del conjunto mural objeto de estudio no se aprecia una representación explícita de la Inmaculada Concepción, la cita extraída del Eclesiástico pudiera encerrar una intención inmaculista, puesto que, como dice LEVI D'ANCONA (1957), pp. 20-21, el referido pasaje recoge la idea de la predestinación en la que se expresa que la Virgen María “was untouched by Original Sin, and at the same time had direct part in Salvation because she was to be the mother of Christ”.

²⁰²⁶ Aunque el simbólico reconocimiento de la luz también se constata en las *Anunciaciones* antes apuntadas, la citada concepción también se observa en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz. En este caso, como bien anota GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), p. 54, la ventana abierta en el costado meridional del semicilindro absidal se integró en el discurso iconográfico, “haciendo de su chorro de luz una manifestación de la divinidad adecuada al tema de la *Epifanía*”.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

la Virgen María, sobre cuya figura aún se aprecia una ondulante filacteria con la inscripción “ECCE ANCILLA DOMINI”²⁰²⁷, expresa su sorpresa por la presencia del citado arcángel levantando sus dos manos (**il. 458**). Al otro lado de la composición, a la izquierda del vano central, el autor dispuso, como no podría ser de otra manera, al arcángel San Gabriel. Su efigie, nimbada, alada y ataviada con un amplio manto rojo, presenta una actitud análoga a la estudiada en la otra escena de la *Anunciación*: el arcángel San Gabriel apunta con el dedo índice de su mano derecha hacia la filacteria enrollada en torno al cetro que sostiene con la mano derecha y que simboliza su condición de mensajero²⁰²⁸. En dicha filacteria todavía se lee la salutación angélica: “AVE MARIA GRATIA PLE[NA]” (**il. 459**).

Aunque la citada composición pictórica se adecúa a la variante iconográfica tradicional, existen un serie de elementos que, sin embargo, no aparecen en la escena de igual temática antes estudiada. Al margen del jarrón de azucenas situado sobre el atril de madera, motivo con el que el autor estimo pretendía simbolizar la pureza y hacer hincapié en la virginidad de la Virgen²⁰²⁹, en la composición cuyo estudio ahora me ocupa se registra la presencia de la paloma del Espíritu Santo sobre la figura de la Virgen²⁰³⁰. Con su inclusión, el pintor, de la misma forma que en la *Anunciación* de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 83], aludiría a la Encarnación²⁰³¹, una asociación que considero se acentuaría con la proyección del Niño Jesús hacia el vientre de la Virgen desde una *Dextera Dei* localizada en el ángulo

²⁰²⁷ “Aquí está la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra”. Y el ángel la dejó”. Vid. Lc 1, 38.

²⁰²⁸ RÉAU (1996-2000, t. 1, vil. 2, p. 191.

²⁰²⁹ *Idem*, pp. 191-192. Como en la anterior escena de la *Anunciación*, el jarrón de azucenas también aparece en las pinturas murales de las iglesias de San Juan de Mojados, de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco o de Santa Marina de Sacramenia o de Nuestra Señora de la Asunción de Aldeaseca de la Frontera.

²⁰³⁰ La inclusión de la paloma del Espíritu Santo, ausente, sin embargo, en las *Anunciaciones* de las iglesias de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes, de la Invención de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco o de Santa Marina de Sacramenia [cat. 29, il. 299], aparece en las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 83].

²⁰³¹ Como bien dice RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, “solo entra en escena en los casos en que el acento se pone en el misterio de la Encarnación”. Así las cosas, con su representación, el autor haría alusión al siguiente texto recogido en Lc 1, 35: “El ángel le contestó: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el niño que nazca será santo y se le llamará Hijo de Dios”. La mencionada particularidad fue, asimismo, anotada por SILVA MAROTO (2007b), p. 36 con ocasión de su estudio sobre la pintura de la *Anunciación* que fuera pintada por Fernando y Francisco Gallego para el retablo mayor de la catedral de Zamora. Asimismo, habría también que anotar la *Anunciación* del retablo de la catedral vieja de Salamanca. Vid. PANERA CUEVAS (2000), p. 120.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

superior izquierdo del fragmento de superficie muraria en el que se emplaza el arcángel San Gabriel (il. 460)²⁰³². El Niño, que desciende hacia la Virgen por un haz de rayos luminosos, no solo está caracterizado con el tradicional nimbo crucífero sino también, del mismo modo que en la escena de la *Anunciación* conservada en la iglesia de San Vicente de Pelayos de Arroyo (Segovia) y atribuida al Maestro de los Claveles²⁰³³, con una cruz en alusión a su naturaleza redentora en beneficio de la humanidad.

Además del programa pictórico representado en el derrame del vano abierto en el muro testero y en el paramento circundante a este, el mural cuyo estudio me ocupa también se extiende por parte del fragmento de superficie muraria situado por debajo de la mencionada ventana. De este modo, a una distancia prudencial del pavimento con el objeto de evitar la intervención de agentes que pudieran poner en riesgo su integridad (a saber, la acción de humedades por capilaridad o el roce cotidiano) y separado del vano central, así como del resto del programa pictórico, por una línea de imposta en origen ornada con una mutilada cenefa (se sucede alternativamente una bicromía roja y blanca) de la que no se conservan más que sus dos extremos, como también sucede con la inscripción que se la superpone (“D[OMI]NE NO[N] SV[M] DIGN[US] VT I[N] TRES [SUB TECTUM MEUM] A BVE FIN ME CONSOLARIA”)²⁰³⁴, se representa una singular composición pictórica sita en una franja de formato horizontal. Si bien la lectura e interpretación del programa pictórico están condicionadas por el acusado deterioro que presenta la obra y por la parcial mutilación de algunas de las efigies por la ya referida línea de imposta, restaurada en su sector central, el formato apaisado adoptado permitiría a todo aquel que accediera a dicha capilla la rápida comprensión, al ubicarse las diferentes escenas que constituyen el repertorio pictórico en un

²⁰³² Como bien advierte RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, pp. 198-199, ese Niño Jesús concebido por la paloma del Espíritu Santo se sumerge, en efecto, en el vientre de la Virgen, razón por la que en algunas escenas el niño aparece inmerso en el vientre de María. Semejante concepción pudiera justificarse en la tradicional “creencia de que Jesús, en vez de formarse “in utero” como lo hacen los hijos de los hombres, había sido lanzado por Dios desde lo alto del cielo y había entrado completamente formado en el vientre intacto de la Virgen”.

²⁰³³ EXPOSICIÓN (2013), p. 50 (texto redactado por Collar de Cáceres bajo el título “La pintura en Segovia en tiempos de Berruguete”). El Niño Jesús viajando hacia el vientre de la Virgen también se aprecia en la tabla del mismo tema realizada por Alonso Sedano y conservada en el Museo Catedralicio de Burgos. No obstante, en la citada escena, el Niño Jesús se muestra ajeno a cualquier elemento relativo a su futuro martirio. Vid. SILVA MAROTO (1990), t. III, pp. 740-742.

²⁰³⁴ Mt 8, 5-13.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

solo registro que abarca la anchura de la estancia, del tema representado e identificado con la muerte de *San Benito*. Con la pretensión de ensalzar la figura del citado *San Benito de Nursia*, natural de la villa italiana homónima (en ella nació hacia el año 490) y auténtico compilador de la regla religiosa por la que se rige la comunidad benedictina, se optó, en efecto, por representar los últimos instantes de la trayectoria vital de *San Benito* mediante la disposición de las tres escenas que siguen (**il. 461**) y que fueran compiladas en el ya citado “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”²⁰³⁵: la primera, localizada en el extremo derecho, representaría el momento en el que dicho santo, ataviado con el hábito negro de la orden monástica y tumbado sobre una cama aquejado de elevadas fiebres, recibe los cuidados ofrecidos por algunos monjes que lo acompañan (**il. 462**), mientras que la segunda, sita en el extremo izquierdo, representaría la *Última comunión del santo* quien, en la mañana del sexto día desde que cayera enfermo, ordenó a los religiosos que lo llevaran al oratorio (**il. 463**). Dicha escena, en la que aún se distingue a *San Benito*, con las manos en actitud suplicante, recibiendo la Sagrada Forma de manos de un religioso en presencia de un monje que parece sostiene el cáliz y de otro que sujeta una vistosa cruz dorada, antecede el momento de la muerte que se representaría en la escena central. De esta no se aprecia más que el lecho del santo y las mutiladas figuras de los dos monjes que lo flanquearían, una circunstancia provocada por la posterior sustitución de la línea de imposta y propiciada por el mayor tamaño de una escena, si se compara con las otras dos, a la que considero se la quiso dar una mayor importancia dado que ilustraba el momento cumbre del óbito de *San Benito* (**il. 464**).

²⁰³⁵ “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159. El citado estudio no hace más que hacerse eco de lo recogido en el *Libro de diálogos* (libro II, cap. XXXVII) de Gregorio Magno: “En el mismo año que había de salir de esta vida, anunció el día de su santísima muerte a algunos de los monjes que vivían con él y a otros que estaban lejos; a los que estaban presentes les recomendó que guardaran silencio de lo que habían oído y a los ausentes les indicó la señal que les daría cuando su alma saliera del cuerpo. Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración. (...). Fue sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo...”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Poco más puede decirse de un programa pictórico del que no existen más reseñas que las recogidas en las fuentes documentales ya apuntadas en líneas previas²⁰³⁶, así como en las exiguas referencias bibliográficas de las que forman parte la ficha que el citado Hernando Garrido redactara sobre el complejo abacial para la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, el apartado que los autores de la obra titulada *Santa María de Huerta, monasterio cisterciense* dedicaran a la capilla de la Magdalena, así como la reciente reseña textual que publicara García Flores y que hiciera alusión a la decoración pictórica mural conservada en la iglesia del citado cenobio cisterciense²⁰³⁷. Más allá de las consideraciones iconográficas recogidas en las referencias documentales y textuales indicadas, apenas se observa, salvo en la obra conjunta, para el que las escenas alusivas al óbito de *San Benito* fueron ejecutadas, teniendo en cuenta la opinión del padre Tomás Polvorosa, en el siglo XIII²⁰³⁸, o en el ya señalado “Plan director del monasterio de Santa María de Huerta”, que cataloga el mural en cuestión en el siglo XV, una aproximación temporal al mural objeto de estudio. La última aproximación cronológica indicada resulta un tanto genérica y, en especial, como así ocurre con la acotación cronológica del padre Tomás de Polvorosa, un tanto prematura a tenor de los rasgos estilísticos que componen una obra pictórica que estimo fue ejecutada en periodo tardogótico por dos manos distintas.

A una primera mano considero que pudieran corresponder tanto las escenas relativas al óbito de *San Benito* como el programa iconográfico dispuesto en torno al vano central de la capilla, un repertorio pictórico en el que, a pesar del poso arcaizante que aún se contempla en el preeminente empleo de la línea, en el uso de fondos tapizados, en su mayor parte, con motivos vegetales, o incluso en el empleo de una paleta cromática no demasiado variada, se observa, en efecto, una pretensión por evocar una cierta sensación de profundidad mediante la realista confección de los pliegues de las prendas y la disposición del atril de madera ante el que esta sentada la Virgen María en la escena de la *Anunciación*. Los rasgos fisonómicos

²⁰³⁶ Me refiero tanto al citado “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta (Soria)” como al también mencionado “Plan director del monasterio cisterciense de Santa María Huerta”, ambos depositados en el archivo del monasterio.

²⁰³⁷ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. II, p. 906 (ficha redactada por Hernando Garrido); ROMERO REDONDO/LUZÓN NÚÑEZ DE ARENAS/ANGUITA FONTECHA (2005), p. 105.

²⁰³⁸ POLVOROSA LÓPEZ (1971), s.p.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

y faciales que configuran cada una de estas figuras que componen el semejante programa pictórico difieren con los utilizados en las efigies representadas en el ciclo cristológico sito en el derrame del vano, una distinción que también se da en el modo como fueron tratados los fondos, pues en ellos se intuyen ciertas referencias espaciales que permitirían ambientar cada una de las escenas, al la vez que estimar la intervención de un artista diferente.

Al margen de las citadas disquisiciones estilísticas, el trabajo de este último artista bien pudiera acotarse en función de las consideraciones que devienen de la vestimenta que lleva el Cirineo y del atuendo armamentístico del soldado que fueran representados en la escena de *Jesucristo camino del Calvario*. De la única prenda susceptible de ser analizada cabría considerar la identificación de la misma con un sayo largo o sayón, un atuendo ceñido al torso y entallado a la cintura cuyo corte se asemeja al del Niño Jesús que fuera representado en el *San Cristóbal* antes analizado. Por lo que al soldado respecta, este, al igual que el que fuera representado en las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 272], protege su cuerpo con diferentes piezas de arnés (todavía se discierne el peto en el pecho, así como las defensas de brazos y codos, y el faldellín guareciendo la zona de la cintura) que se combinan formando las armaduras completas en el siglo XV²⁰³⁹. De los citados elementos arqueológicos se infiere, en sintonía con los rasgos estilísticos anotados y con la modalidad epigráfica usada en las inscripciones hechas en letra mayúscula prehumanística²⁰⁴⁰, la correspondencia del programa pictórico que fuera representado en la embocadura del vano a la segunda mitad del siglo XV, quizás, al tercer cuarto de este siglo. Misma acotación temporal doy a las escenas que componen el óbito de *San Benito* y al programa pictórico dispuesto en torno al vano central de la capilla dado el uso de la misma tipología epigráfica en las inscripciones alojadas en las filacterias que sujetan los profetas, que llevan el arcángel San Gabriel y la Virgen María en la escena

²⁰³⁹ SOLER DEL CAMPO (1991), pp. 430-431.

²⁰⁴⁰ La escritura mayúscula prehumanística, también denominada como escritura capital humanística temprana, experimentó una enorme fortuna en la segunda mitad del siglo XV, llegando a convivir con la escritura capital humanística entre los años 1500 y 1550. Una de las grafías más características de la escritura humanística temprana es la letra “M bizantina” o de tipo oriental, letra que aún se aprecia en las inscripciones del conjunto mural objeto de estudio (MOLINA DE LA TORRE (2012), pp. 154-157). A este respecto, cabe mencionar la filacteria que sostiene la efigie de *Cristo en majestad* situada en la bóveda del derrame del vano o la salutación angélica “AVE MARIA” enrollada en torno a la vara que porta el arcángel San Gabriel en el episodio de la *Anunciación* emplazado en el derrame de dicha ventana.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

de la *Anunciación* y que en parte se lee en la línea de imposta. Considero, en definitiva, que el programa pictórico que fuera representado en la citada capilla de la Magdalena pudo ser realizado, a mi juicio, y a pesar de la actuación de dos manos diferentes, en torno al tercer cuarto del siglo XV, un marco temporal que estimo pudiera acotarse a los años del abadiato de García de León (1467-1482) de ser cierta la relación existente entre su figura y las armas que todavía se discernen, entre una abigarrada ornamentación a base de motivos vegetales estilizados similar a la que tapiza el fondo de la última *Anunciación* analizada, en los muros meridional y septentrional de la capilla de la Magdalena (**il. 465**)²⁰⁴¹. Del marco temporal al que parece correspondería dicha obra pictórica se desprende también su catalogación a una estética que conserva ciertos toques de raigambre internacional apreciables en el interés por reproducir el ambiente cortesano y exquisito mediante el largo sayón del Cirineo.

²⁰⁴¹ Las armas del abad García de León están constituidas, según GARCÍA FLORES (2014), p. 37-38, por “escudos de base conopial, con árbol al natural, frutado y desarraigado en campo de plata y león empinado al tronco”.

45.- SORIA. Pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** De sobra conocido es el emplazamiento de la capital soriana en el extremo oriental de la comunidad autónoma de Castilla y León, a poco más de 200 kilómetros de Valladolid, la capital institucional y administrativa de la citada región.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 466-476).

- **Localización:** El conjunto mural objeto de estudio se dispone en la mitad septentrional del muro que define la panda oriental del antiguo claustro románico de la concatedral de San Pedro de Soria, extendiéndose por el amplio fragmento de superficie muraria situado a la izquierda de la portada románica abierta inmediatamente a la izquierda de la antigua sala capitular.

- **Temas:** Apenas se disciernen las siluetas de un ángel, del grupo sagrado formado por la Virgen María y el Niño y de los dos donantes que, arrodillados y en actitud orante, están acompañados por la efigie de un santo.

- **Fecha de descubrimiento:** No hay constancia alguna de que el conjunto mural haya estado cubierto por una capa de revoco.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** Los exiguos vestigios pictóricos impiden precisarlo.

- **Cronología:** En torno a mediados del siglo XV.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** Gravemente afectado por circunstancias y patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de restauración y de consolidación que las certifique, el presente conjunto mural muestra un deplorable y fuerte deterioro, materializado en la sola conservación de las siluetas de las figuras que fueron representadas.

- **Bibliografía:** MÉLIDA (1922a), p. 59; MÉLIDA (1922b), p. 190; POST (1930), vol. I, p. 209; GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 976 (ficha redactada por Hernando Garrido).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

La concatedral de San Pedro, situada en la parte noreste de la ciudad, junto a la carretera que conduce tanto al río Duero como a los vestigios del monasterio de San Juan de Duero, tiene sus orígenes en una pequeña iglesia cuya construcción debió de comenzarse acabada la repoblación de la ciudad por parte del rey Alfonso I el Batallador (1104-1134) en el año 1119²⁰⁴². El templo entonces levantado y subordinado a la jurisdicción regia fue donado por el rey Alfonso VII (1126-1157) al prelado de Sigüenza, don Bernardo de Agen, en 1127 y entregado por el concejo de Soria a la diócesis oxomense en 1148 a fin de que estableciera allí una comunidad de canónigos reglares²⁰⁴³. Realizada la cesión el 18 de octubre de 1149, los canónigos aquí asentados adoptaron la regla de San Agustín como norma reguladora²⁰⁴⁴.

Fueron los requerimientos edilicios derivados de los preceptos religiosos abrazados por la citada comunidad de canónigos los que determinaron la sustitución del primitivo templo por uno nuevo con estancias claustrales anejas. Del nuevo edificio, levantado en la segunda mitad del siglo XII con arreglo a convenciones estructurales románicas, apenas existen hoy en día tres de las galerías medievales del claustro (a saber, las pandas oriental, septentrional y occidental) y parte de los muros del crucero debido al hundimiento del templo románico y de la panda meridional del claustro en el año 1543²⁰⁴⁵. A raíz del desplome, del que no se

²⁰⁴² HIGES CUEVAS (1961), p. 217.

²⁰⁴³ En *idem*, pp. 217-218 el autor se refiere a la donación al obispo Bernardo de Agen, a la vez que señala la posterior entrega del edificio al obispo don Juan de Osma apoyándose en el siguiente texto redactado por LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978), t. III, pp. 24-25, doc. XIX: “Inspirante superna gratia, cui placet omne quod bonum est. Nos totum Concilium de Soria saluti animarum nostrarum, et parentum nostrorum, tam et vivorum, quam et defunctorum providentes, aliquod Religionis Monasterium in Villa nostra esse volumus, et idcirco tam praesentibus quam futuris notum facimus, quos grato animo, et spontanea voluntate donamos, et concedimus omnipotente Deo, et Domino Joanni Oxomensis Episcopo, et Fortuno Priori, et Canonicis, omnibusque successoribus suis in perpetuum Ecclesiam Sti. Petri de Soria...”.

²⁰⁴⁴ GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 236.

²⁰⁴⁵ De la fábrica románica entonces derruida, y a expensas de mayores evidencias que permitan certificarlo, diversos autores han aventurado hipótesis diversas acerca de su forma primitiva: Mientras TARACENA AGUIRRE/TUDELA DE LA ORDEN (1997), p. 124 indican “que seguramente era de cinco naves, con la cubierta de madera, más estrecha que la actual, aunque no mucho, por lo que indican las proporciones que debía tener el antiguo claustro”, GAYA NUÑO (1946), pp. 143-144 advierte que en el “lugar de la pobre fábrica de repoblación se construyó, todo nuevo y magníficamente amplio, una iglesia grandiosa con el claustro y demás dependencias monásticas al Norte, repitiendo, en un estilo purísimamente románico y con pequeñas variaciones, la planta de los monasterios típicos del siglo XII”. ALCOLEA GIL (1964), p. 34 señala, por su parte, que el mencionado edificio constaba de una “iglesia amplia, con magnífico claustro y las correspondientes dependencias” e IZQUIERDO BERTIZ (1985), p. 270 asegura que fue iglesia “sin duda de

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

sabe con certeza alguna las causas que lo motivaron²⁰⁴⁶, el cabildo, reunido en el año 1544 para tratar la reconstrucción del señalado edificio, encargó la ejecución de un nuevo templo al cantero vizcaíno Juan Martínez de Amutio, así como a Juan de Obieta y a los hermanos Pérez de Villabíad²⁰⁴⁷. La nueva iglesia, construida de acuerdo a parámetros arquitectónicos renacentistas concretados en un edificio de cabecera poligonal y tres naves de igual anchura separadas por gruesos pilares cilíndricos en los que apoyan soberbias bóvedas de crucería estrellada, abarca la anchura marcada por el antiguo crucero del templo románico y, por ende, el espacio que antaño ocupara la galería meridional del claustro.

El hecho de que las galerías occidental, septentrional y oriental del claustro románico no se vieran perjudicadas por el hundimiento que sí afectó a la meridional permite que a día de hoy puedan verse tanto un interesante repertorio de escultura monumental en los capiteles que rematan las columnas pareadas que constituyen cada una de las tres crujías que se han conservado como los restos de ornamentación pictórica mural que todavía se disciernen en el muro que define la panda oriental del referido claustro (**il. 466**)²⁰⁴⁸. Dicha obra pictórica, único vestigio de una manifestación artística de la que habría más ejemplos en el claustro

tres naves” y añade que “puede pensarse en una planta muy próxima a las de las desaparecidas iglesias monásticas de Sahagún y Silos, es decir, basilical con crucero y cabecera tripartita”.

²⁰⁴⁶ HIGES CUEVAS (1961), pp. 226-227 señala que, a consecuencia de los trabajos de cimentación iniciados en la capilla de los Santa Cruz o de Santa Catalina, se produjo el total desplome de la torre y el cimborrio románicos en el año 1543. En su interpretación, recoge la versión del racionero Marrón, para quien el referido hundimiento fue debido a que “a instancia de una dignidad y un canónigo, por hacer un altar de Nuestra Señora en colateral, junto a un pilar, aunque el cantero dijo que no se atrevía, se quitó el pilar y cayó la iglesia toda...”. Higes Cuevas aboga por esta fecha como la apropiada en contra de las interpretaciones de GAYA NUÑO (1946), p. 144 y de TARACENA AGUIRRE/TUDELA DE LA ORDEN (1997), p. 124, quienes de decantan por el año 1520.

²⁰⁴⁷ Fue trazada por los mencionados canteros merced al mecenazgo de los obispos oxomenses don Pedro de Acosta (1539-1563) y don Tello de Sandoval (1567-1578), cuyas enseñas heráldicas pueden apreciarse en los pilares y arranques de las bóvedas. Vid. GARCIA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 967 (ficha redactada por Hernando Garrido).

²⁰⁴⁸ Conviene señalar que CABRÉ AGUILÓ (1912-1916), vol. 6, lámina XLVI, autor del inédito catálogo monumental de la provincia de Soria, incluye una fotografía de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de Soria en la que ya se distinguen las pinturas murales que son objeto de estudio (**il. 467**). Sin embargo, el enfoque utilizado en el registro fotográfico no permite aclarar la mayor extensión de estas o las incógnitas en torno al programa iconográfico representado. Al margen de Cabré Aguiló, MÉLIDA (1922a), p. 59 y (1922b), p. 190 menciona la existencia de un repertorio pictórico de gran desarrollo en la panda oriental del claustro, “en la que se representa en composición apaisada la Adoración de los Reyes Magos. Son perceptibles las siluetas de las figuras, y de los colores se conserva poco”.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

según advierten Mélida y Post²⁰⁴⁹, se extendería por la mitad septentrional de la señalada galería claustral, por el amplio fragmento de superficie muraria localizado a la izquierda de la portada abierta inmediatamente a la izquierda del antiguo acceso a la sala capitular²⁰⁵⁰. Más allá de sus extraordinarias dimensiones, que considero pudieron ser mayores sí como parece, en origen, la obra pictórica también se prolongaba hacia el sector meridional de la crujía, el fragmento de superficie pictórica localizado entre las dos portadas de medio punto abiertas a la izquierda de la entrada a la estancia del capítulo es el único que conserva una escena reconocible en un conjunto mural que dispone del fingido y usual arrimadero ornado a base del tradicional sistema ornamental de veros (**il. 468**)²⁰⁵¹. Semejante recurso pictórico,

²⁰⁴⁹ Por un lado MÉLIDA (1922a), pp. 58-59 y (1922b), p. 190 describió de forma precisa la existencia de restos pictóricos en el claustro (a ellos se refirió, asimismo, de forma más escueta en MÉLIDA (1924), pp. 67-68) de la manera que sigue: “Aun hay que examinar en este claustro algo muy interesante, en que casi nadie repara. Nos referimos a los restos de pinturas murales. A pesar de que se hallan medio borradas, y algunos trozos de ellas han desaparecido del todo, se aprecia que esta decoración no cubrió en totalidad dichos muros, sino algunas partes, habiendo constituido verdaderos retablos en el muro del norte, donde se cuentan hasta tres, y que el decorador imitó los tapices historiados con anchas cenefas ornamentales pintadas de amarillo de cadmio. A lo que se ve y se adivina en estas pinturas, en la del primer retablo dentro de una composición arquitectónica aparece al modo bizantino de Cristo mayestático, dentro de una aureola almadrada; en el segundo, también entre arcadas, fué representada la Anunciación, advirtiéndose a los lados unos ángeles con alas de colores; y del tercero, tan sólo se conserva algo de la *predella*, en la que dos ángeles elevan un alma al cielo y un trozo de cenefa con escudos heráldicos muy borrados (...). A pesar de tan mala conservación de estas pinturas, resalta en la elegancia del dibujo y en el carácter un reflejo bastante marcado de la pintura florentina del siglo XIV”. Al margen de esta descripción, de la que se hace eco GARCIA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 976 (ficha redactada por Hernando Garrido), POST (1930), vol. I, p. 209, por otro lado, señala que “the vestiges of frescoes in the cloister of S. Pedro at Soria have faded to such obscurity that for the most part their date and subjects cannot be determined; but there can still be described the form of a Pantocrator that appears to be late Romanesque work of the first years of the thirteenth century”. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a), t. II, pp. 268-269 aún consiguió apreciar, en el intradós de uno de los arcos de la panda septentrional del magnífico claustro románico de la concatedral de San Pedro, dos escudos de armas con castillos que no fue capaz de identificar dada la imposible determinación de sus esmaltes y la recurrencia del castillo mueble heráldico. Aun así, los rasgos de su diseño le llevaron a proponer la cronología del tercer cuarto del siglo XIII.

²⁰⁵⁰ A la izquierda de la portada románica que, flanqueada por dos ventanas articuladas con dos arquivoltas molduradas con bocel y línea quebrada, daba acceso a la sala capitular (convertida en la capilla de San Saturio a finales del siglo XV), se abren un arcosolio realizado con un arco lobulado y dos portadas de medio punto tardorrománicas (GARCÍA GÓMEZ (2012), pp. 238-239). De ellas, la más septentrional, que permite en la actualidad acceder al archivo, conserva un epígrafe en su arquivolta exterior que señala la existencia de una capilla dedicada a San Simón y Judas: “ERA MCCCX AÑOS, JUEVES XV DIAS DE ABRIL FINO SIMON DE RIQUER QUE MANDO FACER ESTA CAPILLA DE SAN SIMON E JUDAS A SERVICIO DE DIOS E A SALVAMENTO DE SU ANIMA”. Vid. MÉLIDA (1922a), p. 58; GARCIA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 974 (ficha redactada por Hernando Garrido).

²⁰⁵¹ Del fragmento de película pictórica situado a la izquierda de la portada románica más septentrional de la citada panda claustral (**il. 469**) apenas se distinguen los restos de un registro delimitado por el referido sistema decorativo de veros, en su parte inferior; así como por una cenefa de motivos vegetales estilizados (alberga un

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

también existente en otras pinturas murales de cronología medieval y concebido como claro trasunto de las telas o, en este caso, de las pieles que se disponían en las partes bajas de los paramentos con el objeto de adecentar y conferir calidez a las estancias²⁰⁵², tapiza también gran parte del espacio que media entre ambas portadas románicas convirtiéndose en fingido basamento de una escena de la que solo se conservan las maltrechas siluetas de las figuras que en origen fueran representadas (**il. 470**). Dicha circunstancia considero que puede ser debida, como también lo es el acusado deterioro que presenta dicho mural, a las patologías propias de una obra pictórica también víctima de las inclemencias meteorológicas derivadas de su disposición en una galería claustral y carente del pertinente proceso de consolidación y de restauración que pudiera contribuir a salvaguardar su integridad.

Lo arriba indicado lastra la adecuada lectura e interpretación de una escena encerrada en un irregular compartimento definido, por dos de sus flancos (el izquierdo y el superior), por una gruesa cenefa de motivos vegetales estilizados semejantes a los usados en el enmarque de la extensa composición que se emplazaba a la izquierda²⁰⁵³. El irregular diseño de este encasamiento considero que viene determinado por el singular formato de una escena cuyo desarrollo está condicionado por la disposición de la portada románica abierta en el sector más septentrional de la señalada panda claustral. El autor, a sabiendas del obstáculo que el citado hito estructural suponía para el desarrollo de la escena, decidió integrar la portada en el mensaje religioso que buscaba transmitir mediante su conversión en un simulado estrado sobre el que ubicó los protagonistas de la composición pictórica: al ángel alado y nimbado que con sus dos manos sostendría un elemento que no logro discernir (**il. 471**), habría que añadir la representación de una dañada Virgen María concebida con arreglo a la variante iconográfica de la *Virgen de Majestad* al estar sentada sobre una especie de bancal (aún se

escudo con un lucero y las armas de Castilla y León) y una especie de almenado, en su parte superior. Vid. GARCIA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 976 (ficha redactada por Hernando Garrido).

²⁰⁵² El citado motivo ornamental aparece en conjuntos murales del siglo XIV, como en las pinturas murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Villanueva de Valdueza (León) o de Santiago de Alcazarén, así como del siglo XV: pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 432].

²⁰⁵³ La referida cenefa compuesta por motivos vegetales estilizados alberga, como ya mencionara GARCIA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 977 (ficha redactada por Hernando Garrido), un escudo con un lucero y otro más con parejas de llaves y una tiara papal que estimo pudiera ser el escudo de la propia colegiata de San Pedro de Soria (véase il. 470).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

disciernen las dos columnitas laterales que delimitarían el citado sitial) y al servir de trono de un Niño Jesús del que no se distingue más que su cabeza adornada con el típico nimbo crucífero y parte de un orbe que sujeta con una de sus manos (**ils. 472-473**). De igual modo que en los conjuntos murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos [cat. 9, il. 93] o de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, il. 275], el autor recurrió al referido tipo iconográfico para ilustrar la devoción mariana de los dos donantes que fueron en origen representados. Los donantes, dispuestos en un nivel inferior al que ocupan tanto el ángel como el grupo sagrado, habría que identificarlos, a mi juicio, con un caballero y una dama (**ils. 474-475**), dos figuras que fueron representadas de rodillas y con sus manos juntas en actitud orante. La citada actitud, entendida no solo como muestra de respeto a las imágenes sacras sino también, en relación con el sentido funerario que estimo tuvo la obra pictórica, una funcionalidad que hundiría sus raíces en la antañona concepción de los claustros como cementerio privilegiado²⁰⁵⁴, como petición de clemencia por la salvación de sus respectivas almas. Asimismo, esto también podría interpretarse, como ya he anotado en alguna otra ocasión, “como el alma del finado que tras su “viaje de trasmundo” ha vencido todas las dificultades y se halla finalmente en la Corte Celestial, teniendo implícita la idea de su salvación”²⁰⁵⁵. Resulta llamativo que tras las figuras del caballero y de la dama el autor sitúe una efigie sagrada (**il. 476**), una imagen ilustrativa, a mi parecer, de la devoción privada de ambos²⁰⁵⁶ y, acaso, relacionable con la interpretación que hiciera Panofsky, que define este modelo como la evolución del tema de la “transición” en el que el alma transportada por ángeles sicópompos es reemplazada por “el alma al donante” protegida por los santos²⁰⁵⁷. Asimismo, como menciona Scobeltzine, “los

²⁰⁵⁴ ESPAÑOL BERTRÁN (2003), p. 23.

²⁰⁵⁵ CABALLERO ESCAMILLA (2007), pp. 64-65.

²⁰⁵⁶ El programa pictórico objeto de estudio, conformado por dos donantes arrodillados ante el grupo sagrado constituido por la Virgen y el Niño y acompañados por una figura sacra ilustrativa de la devoción particular de ambos, considero que remite temáticamente a la tabla central del antiguo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid ahora expuesto en el Museo de Valladolid, y en particular, a la tabla que representa a la *Virgen con el Niño con Santa Catalina y con los donantes* atribuida al círculo del pintor Juan Rodríguez de Toledo y custodiada en el Museo de Valladolid [cat. 9, il. 102]. Vid. PIQUERO LÓPEZ (1983), t. II, pp. 1012-1033; WATTENBERG GARCÍA (1997), p. 180 y GUTIÉRREZ BAÑOS (2007), p. 100.

²⁰⁵⁷ Así lo indica e *Tomb sculpture. Its changings aspects from Ancient Egipt to Bernini*, siendo dicha particularidad también señalada por LAHOZ (1996), p. 148 y por CABALLERO ESCAMILLA (2007), p. 65.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

fieles piden a los santos que intercedan en su favor como si la sociedad celeste estuviera estructurada según el modelo feudal...»²⁰⁵⁸. Lo aquí apuntado descartaría, por consiguiente, la interpretación de Mélida, quien identificó la escena representada en la panda oriental del claustro, en base, acaso, a la casi arrasada corona que lleva la efigie sagrada, a la posición arrodillada de las dos figuras y a la orientación de las mismas hacia el grupo sagrado, con el episodio de la *Adoración de los Reyes Magos*²⁰⁵⁹.

Pocas más consideraciones iconográficas pueden extraerse de un programa pictórico del que, amén de la reseña que estimo efectúa Mélida, quien cataloga el programa pictórico que advirtiera en el claustro románico de la concatedral de Soria en el siglo XIV, no hay más referencia que la que recoge el ya citado Hernando Garrido en la ficha correspondiente a la concatedral de Soria de la *Enciclopedia del románico de Castilla y León*²⁰⁶⁰. En semejante apartado el autor, al margen de realizar una sucinta descripción del programa iconográfico representado, estima, en contraposición de la opinión de Mélida, que el mural fue realizado en un momento avanzado dentro del siglo XV, un horizonte cronológico que secundo y que considero pudiera concretarse en torno a mediados de la mencionada centuria a tenor de las consideraciones que devienen de los exiguos vestigios de las prendas que llevarían los dos donantes: mientras el calzado puntiagudo del caballero, así como el rígido y alto cuello del atuendo que lleva este alcanzaron una enorme fortuna hasta década de los años 80 del siglo XV, las formas redondeadas que todavía se intuyen en la indumentaria de la dama fueron habituales hasta la década de los años 60. Aun así, y siendo apropiada dicha catalogación cronológica, no existen elementos estilísticos de juicio suficientes que permitan enmarcar el mural objeto de estudio en un horizonte estilístico concreto.

²⁰⁵⁸ SCOBELTZINE (1990), p. 139.

²⁰⁵⁹ MÉLIDA (1922a), p. 59 y (1922b), p. 190.

²⁰⁶⁰ GARCIA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 977 (ficha redactada por Hernando Garrido).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

46.- VILLANUEVA DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

1. Datos sobre el municipio.

- **Ubicación:** El núcleo de Villanueva de Gormaz, ubicado a 70 kilómetros al suroeste de la capital soriana, se enclava en la comarca de Gormaz, a unos 24 kilómetros de San Esteban de Gormaz y a tan solo 21 de El Burgo de Osma.

2. Datos sobre el conjunto mural (ils. 477-479).

- **Localización:** Será objeto de estudio la obra pictórica que se extiende por el tramo de la bóveda de cuarto de esfera y del semicilindro absidales oculto por el retablo mayor barroco que focaliza la visión de la cabecera.

- **Temas:** Aún se conserva la efigie de un monumental *Cristo en majestad* encerrado en la tradicional mandorla y estrechamente flanqueado por los símbolos de los evangelistas (el *Tetramorofos*).

- **Fecha de descubrimiento:** Se produjo en el año 2008.

- **Fecha de tratamiento y/o restauración:** Carece de tratamiento de consolidación y de restauración.

- **Técnica:** La ausencia de una restauración impide precisar su técnica.

- **Estilo:** A tenor de su cronología considero que habría que catalogar el conjunto mural en la órbita del estilo gótico internacional.

- **Cronología:** Una inscripción data su ejecución en el año 1437.

- **Estado que presenta el conjunto mural:** El hecho de que el mural se conserve detrás del retablo mayor explica que los anclajes de este perforen una superficie pictórica víctima de patologías imposibles de precisar hasta no quedar sujeto a un proceso de consolidación y de restauración que las certifique.

- **Bibliografía:** No consta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Circunscrito en la demarcación episcopal de Osma-Soria, el municipio de Villanueva de Gormaz, localizado sobre la cima de una pequeña loma que cae hacia el río Caracena, tiene como edificio más destacado la iglesia dedicada al apóstol San Pedro. El templo, sito en el extremo occidental del núcleo, fue erigido a fines del siglo XII con arreglo a convenciones románicas ya observadas en otras construcciones del área soriana: una sola nave cubierta con armadura de madera rematada por un ábside de planta semicircular antecedido por el pertinente tramo recto presbiterial²⁰⁶¹. La primitiva volumetría románica del templo de San Pedro de Villanueva de Gormaz resultó trastocada en virtud de las transformaciones de las que fue objeto el edificio en época moderna, momento en el que se registra la construcción de la sacristía al lado septentrional de la cabecera y se adosa una estrecha nave secundaria mediante la sustitución del muro septentrional de la nave por pilares cilíndricos en lugar de por un gran arco formero similar a los usados en las ampliaciones de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alocozar, así como de las iglesias de San Pedro de Bocigas de Perales o de la Invencción de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco²⁰⁶². Las intervenciones mencionadas, unidas a la instalación del retablo barroco que focaliza la visión de la cabecera y al íntegro enjalbegado de los muros internos, proporcionaron una estética que aún prevalece dado que el templo todavía no ha sido objeto de restauración alguna.

El hecho de que los muros internos de la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz permanezcan aún cubiertos bajo un grueso revoco impide certificar la primigenia existencia de decoración pictórica mural como, por contra, sí puede hacerse en el tramo de la bóveda de cuarto de esfera y del hemiciclo absidales oculto por el retablo mayor barroco. Fue con ocasión de la visita que la Fundación Soria Románica realizara a la referida iglesia en 2008 cuando los técnicos, tras desmontar una de las pinturas que componen el retablo mayor y deslizarse hasta la parte posterior del mismo, repararon en una composición pictórica que permanecía sin enjalbegar. Esta, a tenor de las fotografías registradas en el momento de su descubrimiento, y a expensas de que se acometa su restauración y se esclarezca su auténtica extensión (**il. 477**), parece que comprendería la bóveda de cascarón y el hemiciclo absidales

²⁰⁶¹ GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 1233 (ficha redactada por Huerta Huerta); GARCÍA GÓMEZ (2012), p. 171.

²⁰⁶² GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a), vol. III, p. 1233 (ficha redactada por Huerta Huerta).

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA.

de la iglesia, así como la línea de imposta que separa ambos ámbitos y en la que aún puede leerse una degradada inscripción realizada en letra gótica mayúscula que hace alusión tanto al comitente que sufragó el programa pictórico como al año en el que la obra fue realizada: “MANDO FAZERIVAN GARCIA AONOR DE DIOS E DE SANTA MARIA § E DE SENNOR SA[N]T A[N]DRES E DE SEN[N]OR SA[NT] PEDRO APO[STOL] DE MIL CCCCXXXVII ANNOS”²⁰⁶³.

En el material fotográfico se intuye la sola presencia de motivos vegetales estilizados en el semicilindro absidal, así como la restricción del repertorio iconográfico a la bóveda de cascarón absidal. Semejante espacio, de igual forma que en otros murales recogidos en este estudio, parece estar presidido por un monumental *Cristo juez* sentado y encerrado dentro de la tradicional mandorla (véase il. 477). Este, vestido con una túnica y un amplio manto, parece sujetar, con su mano izquierda, un orbe, mientras, acaso, procedería, con su mano derecha, y en consonancia con lo representado en los conjuntos murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 24] o de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 420], a bendecir a toda persona que ingresara en el edificio. Su colosal efigie parece estar estrechamente flanqueada por los símbolos de los cuatro evangelistas (el *Tetramorfos*), a quienes el autor, a juzgar por los sucintos restos conservados de los dos vivientes localizados en la parte inferior del cuarto de esfera absidal (**ils. 478-479**) (se emplazan sobre un suelo definido mediante formas rombales), parece que representó, de igual forma que en otros ejemplos²⁰⁶⁴, alados, nimbados y caracterizados con inscripciones alojadas en ondulantes filacterias con arreglo a una disposición que no logro apreciar en imágenes²⁰⁶⁵. Aunque los presupuestos iconográficos a los que parece adecuarse

²⁰⁶³ Propuesta de transcripción facilitada por el Proyecto Cultural Soria Románica.

²⁰⁶⁴ El modo como considero fueron representados los componentes del *Tetramorfos* sería análogo al visto en conjuntos murales del siglo XIV, como en las pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo (Ávila) y, en particular, del siglo XV, como en los murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 65] o de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz.

²⁰⁶⁵ Aunque los vestigios de los dos vivientes recogidos en la parte inferior de la bóveda de cascarón absidal corresponderían, por analogía con otras composiciones pictóricas de semejante temática, con el león de *San Marcos* y con el toro de *San Lucas*, los restos preservados de los mismos resultan insuficientes a la hora de constatar si su disposición se adecuaría a la contemplada por RÉAU (1996-2000), t. 1, vol. 2, p. 712, para quien el león de *San Marcos* habitualmente se situaba abajo, a la izquierda y el toro de *San Lucas* abajo, a la

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la gran composición ubicada en la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz enraízan, en efecto, en el periodo románico, la pervivencia de los mismos como medio para exaltar la segunda visión apocalíptica como referencia al final de los tiempos se extendió durante los siglos XIII, XIV e, incluso XV. De esta manera, a este último siglo pertenecen, permaneciendo ajenos de aquella modalidad iconográfica de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, variante cuya representación responde a la extraordinaria fortuna alcanzada por la visión del evangelista San Mateo a partir del siglo XII como referencia al final de los tiempos²⁰⁶⁶, los conjuntos murales de las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero, de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz o de la iglesia de San Andrés de Espinosa de los Caballeros (Ávila)²⁰⁶⁷.

Poco más puede decirse de un programa pictórico del que no hay referencia documental y textual alguna, un sucinto panorama que estimo puede deberse a su reciente hallazgo y, en especial, a la recóndita situación del conjunto mural tras el retablo mayor. A expensas de que una detallada restauración devuelva a dicho programa pictórico su antaño esplendor y contribuya a solventar ciertas incógnitas en torno a la iconografía que fuera representada, la inscripción conservada en la línea de imposta, que data el conjunto mural en el año 1437 (“...MIL CCCXXXVII ANNOS...”), permite acotar el horizonte temporal del conjunto mural en cuestión. Fue en la década de los años 30 del siglo XV cuando fue ejecutado este conjunto mural, una acotación temporal que también vendría determinada por las analogías que presenta con los murales de las iglesias de Santiago de Alcazarén, de Santa María de Mojados o de Santa Marina de Sacramenia en cuanto a la presencia de fondos abigarrados con motivos vegetales estilizados (característica usual en obras pictóricas de las primeras décadas del siglo XV) y con la obra de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 434] en cuanto a la representación de un pavimento decorado mediante formas rombales en la parte inferior de la bóveda de cuarto de esfera absidal (véase il. 479).

derecha, o a la vista en el conjunto mural del templo de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz y en los murales de la ermita de San Mames de Montenegro de Cameros (Soria), donde el león de *San Marcos* aparece abajo, a la derecha y el toro de *San Lucas*, abajo a la izquierda. Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2008), pp. 80-81.

²⁰⁶⁶ MÁLE (1986), p. 354.

²⁰⁶⁷ MIGUEL CABEZA (2009), pp. 681-682.

CONCLUSIONES FINALES.

5.- CONCLUSIONES FINALES.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

CONCLUSIONES FINALES.

Una vez abordado el estudio de los diferentes apartados en que se estructura la presente tesis doctoral creo estar capacitado para exponer una serie de conclusiones sobre la pintura mural de cronología tardogótica en el área geográfica cuyo estudio me ocupa.

Del minucioso análisis de los conjuntos murales susceptibles de estudio, obras pictóricas todas ellas localizadas en templos correspondientes a municipios enclavados en los actuales términos provinciales vallisoletano, segoviano y soriano, se deduce en la mayor parte de los mismos su pertenencia a alguna de las tres corrientes pictóricas existentes en el siglo XV: a saber, el estilo italogótico, el estilo gótico internacional y el estilo gótico hispanoflamenco. Sin entrar a analizar los rasgos y el horizonte cronológico de cada una de estas etapas, pues fue una labor ya elaborada en el punto correspondiente, quisiera decir que esta clasificación estilística, en ocasiones complementaria de una catalogación temporal materializada a partir de las consideraciones que devienen de las inscripciones y de los elementos arqueológicos (la indumentaria, el armamento o los instrumentos musicales), no ha sido posible en todos los casos al carecer de suficientes elementos de juicio que así lo permitan²⁰⁶⁸. En efecto, las diferentes patologías propiciadas por la inherente condición de esta manifestación pictórica a la superficie muraria ayudó a que los rasgos pictóricos y formales definidores de cada una de dichas propuestas pictóricas hayan, en ocasiones, desaparecido aun cuando su desarrollo,

²⁰⁶⁸ La ausencia de elementos de juicio suficientes ha impedido concretar el horizonte estilístico de la primera capa pictórica constitutiva de las pinturas murales conservadas en el paramento septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar [cat. 20, il. 226], de los restos pictóricos conservados en la iglesia de Santiago de Ituro y Lama [cat. 23, il. 257], de los vestigios del *San Cristóbal* preservados en el interior de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 26, il. 278], de los restos figurativos localizados en la bóveda de cascarón absidal del templo de San Juan Bautista de Matanza de Soria [cat. 37, il. 405], de la figura de la Virgen María correspondiente a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Osonilla [cat. 38, il. 411] o de los restos pictóricos conservados en la panda oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria [cat. 45, il. 470]. Su consideración, sin embargo, como obras pictóricas de época tardogótica pudiera cimentarse no tanto en las consideraciones que devienen de los componentes arqueológicos, pues únicamente se constatan en las pinturas murales de la panda oriental del claustro de la concatedral de San Pedro de Soria, como en la presencia de caracteres pictóricos que anuncian el alejamiento de estos conjuntos murales con respecto al estilo gótico lineal: a saber, la menor concepción dibujística o el mayor protagonismo conferido al color en la composición de las figuras y objetos (en el figura del ángel de la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de Matanza de Soria se observa una cierta gradación cromática en los mechones del pelo en la carnación del rostro). Asimismo, cabría anotar la información proporcionada por el marco cronológico de los edificios, no pudiéndose, por ejemplo, retrasar la ejecución del mural del templo de Santiago de Ituro y Lama a centurias previas dado que el templo no fue construido hasta el siglo XV. Una idea similar se observa en el *San Cristóbal* de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas o en la primera capa pictórica de las pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar, pues su ejecución debe de situarse como, muy pronto en los años 30 del siglo XV, pues la fundación del hospital se produjo en 1429, y como muy tarde, en una época no coincidente con la realización del segundo estrato pictórico.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

en virtud de la mayoritaria representación de los conjuntos murales en núcleos secundarios y del proceso de marginalización en el que se vio sujeta la pintura mural en el siglo XV, se haya producido, en la gran mayoría los casos, de una manera un tanto retardataria. En dicho punto conviene anotar que el referido proceso de marginalización, fundado en la progresiva pérdida de protagonismo de la pintura mural en favor de otras manifestaciones artísticas (a saber, los retablos muebles), no puede ser un a priori a tenor de la extraordinaria calidad de la producción pictórica mural realizada por parte de Nicolás Florentino en la catedral vieja de Salamanca o por Nicolás Francés en la catedral de León. Por contra, la consideración de dicho proceso sí que estimo está justificada en las pinturas murales cuyo estudio me ocupa, pues, como ya se ha puesto de manifiesto a lo largo del presente trabajo de investigación, la gran mayoría de los conjuntos pictóricos se encuentran en núcleos secundarios de población en los que las corrientes pictóricas se asimilan de una forma tardía por parte de autores que presentan una exigua habilidad técnica a la hora de elaborar los conjuntos murales.

Retomando la línea de discurso ya comenzada y, atendiendo al sistema de catalogación estilística aplicado en los conjuntos murales cuyo estudio me ocupa bien pudiera señalarse que la mencionada clasificación se asentó en un conjunto de rasgos definidores de estilo en ocasiones coincidente con el marco temporal derivado del análisis tanto de las inscripciones como de los componentes arqueológicos. Mientras la adscripción al estilo italogótico de las pinturas murales situadas en el frente y en el intradós de los lucillos funerarios abiertos en el paramento septentrional del presbiterio de la iglesia de San Esteban de Cuéllar radicaría en la presencia caracteres italianizantes materializados en efigies caracterizadas con rostros menudos, ovalados y con ojos rasgados²⁰⁶⁹, la pertenencia al estilo gótico internacional de las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir de Amusquillo, de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos o de la capilla de Santa Bárbara aneja a la primitiva colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid se ha cimentado en: el refinado tratamiento de las efigies y de unas prendas concebidas mediante un particular estilo de contrastes y de siluetas recortadas y ampulosas, en el interés hacia el

²⁰⁶⁹ Amén de las pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel, aun pertenecientes a la órbita del estilo gótico internacional, presentan, tal y como señalé en su momento, ciertos influjos del trecentismo toledano, visibles, por ejemplo, en el particular diseño almendrado de los ojos de las efigies representadas [cat. 11, ils. 113-119].

CONCLUSIONES FINALES.

exotismo y el ambiente cortesano, así como en la presencia de caracteres formales como: el pavimento insinuado mediante un sistema de formas rombales aún apreciables tanto en las pinturas murales de la iglesia parroquial de Palacios de Campos como en los sucintos restos pictóricos que aún se conservan en la ermita soriana de la Virgen del Vallejo de Alcozar. Al respecto, cabría también anotar los motivos floreados que, por ejemplo, tapizan el fondo de las pinturas murales tanto del templo de Santa María de Mojados como del templo de Santa Marina de Sacramenia²⁰⁷⁰. Por lo que al estilo gótico hispanoflamenco respecta, la adopción del mismo se constata en aquellas obras constituidas por figuras humanas que presentan un cierto tratamiento retratístico de sus rasgos faciales, una singularidad que estimo se aprecia levemente en el orante plasmado en el intradós del arco de acceso a la capilla del Cristo del Buen Consejo o en los donantes retratados en el mural sito en fondo del arcosolio abierto en el paramento septentrional del antiguo pórtico del templo de Martín Muñoz de las Posadas. Asimismo, como ocurre en el mural situado en el paramento oriental de la nave subsidiaria de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseñor o en el conjunto mural de la capilla emplazada en el lado norte de la cabecera del templo de Santa María de Wamba, el

²⁰⁷⁰ A esta corriente pictórica pertenecen también: la efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo* de las pinturas murales del templo de Santiago de Alcazarén [cat. 2, il. 10], las pinturas murales del templo de San Bartolomé de Fompedraza [cat. 5, il. 31], las pinturas murales del hemicycle y la bóveda de cascarón absidales del templo de San Juan Bautista de Fresno el Viejo [cat. 6, il. 55], las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mojados [cat. 8, ils. 89-90], las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo de Peñafiel [cat. 11, il. 113], las pinturas murales del templo de Santa María la Mayor de Villanueva de los Infantes [cat. 14, il. 148], el *San Cristóbal* localizado en el paramento meridional del tramo primero de la nave principal de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 167], la segunda superficie pictórica constitutiva de las pinturas murales del muro septentrional de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuellar [cat. 20, il. 225], las pinturas murales de la iglesia de la Invenición de la Santa Cruz de Cuevas de Provanco [cat. 22, ils. 245-246], las pinturas murales del antiguo pórtico del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 25, ils. 268 y 275], las pinturas murales del muro septentrional del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Martín Muñoz de las Posadas [cat. 27, il. 283], la imagen de *Santiago en la batalla de Clavijo* del pórtico del templo de la Asunción de Nuestra Señora de Pinarejos [cat. 28, il. 293], la *Santa Cena* situada en el ábside de la Epístola del templo de la Vera Cruz de Segovia [cat. 30, il. 316], las efigies de *Santa Apolonia* y de *Santa Quiteria* de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda [cat. 31, il. 333], las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Bocigas de Perales [cat. 33, ils. 354-355], las pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz [cat. 40, il. 419], las desaparecidas pinturas murales del templo de San Esteban de San Esteban de Gormaz [cat. 41, ils. 425-426], las pinturas murales del templo de San Miguel de San Esteban de Gormaz [cat. 42, il. 431], la efigie del gran *San Cristóbal* y las pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta [cat. 43 y 44, ils. 439 y 445-465] y las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Villanueva de Gormaz [cat. 46, ils. 477-479].

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

uso de un fingido paño de brocados como fondo sobre el que se recortan las composiciones también es característico de esta corriente²⁰⁷¹.



Si bien los postulados estilísticos afines a cada una de las corrientes pictóricas existentes en el siglo XV fueron en su mayor parte adoptados de una manera retardataria en virtud de lo citado en líneas precedentes, las características y particularidades de los mismos denotan

²⁰⁷¹ A este estilo pertenecen también: la colosal efigie de *San Cristóbal* de la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos [cat. 1, il. 2], las pinturas murales de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Castrillo de Duero [cat. 4, il. 17], la pintura mural de la *Anunciación* del templo de San Juan de Mojados [cat. 7, il. 79], las pinturas murales procedentes del templo del convento de San Pablo de Peñafiel [cat. 10, il. 103], las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos [cat. 13, il. 135], el *San Cristóbal* sito en el flanco sureste del soporte frontero emplazado entre los tramos primero y segundo de la iglesia de Santa Juliana de Villarmentero de Esgueva [cat. 15, il. 170], así como la imagen de *Santa Catalina de Alejandría* ubicada en el flanco sur del soporte sito hacia los pies del mismo edificio [cat. 15, il. 174], las desaparecidas pinturas murales que se ubicaban en el extremo oriental del paramento meridional de la nave aneja adosada al costado sur de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villaseñor [cat. 16, il. 177], el conjunto mural dispuesto en el fondo del lucillo abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María de Wamba [cat. 18, il. 208], las pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces [cat. 19, il. 216], las pinturas murales del templo de San Cristóbal de La Cuesta [cat. 24, ils. 258 y 261], la *Santa Cena* situada en el ábside del costado del Evangelio de la iglesia de Vera Cruz de Segovia [cat. 30, il. 319], las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Castillejo de Robledo [cat. 34, il. 370], las pinturas murales del fondo de un lucillo abierto en el paramento occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de El Burgo de Osma [cat. 35, il. 378], las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil [cat. 36, il. 386] y el ángel tenante de escudo de la iglesia de San Martín de Rejas de San Esteban [cat. 39, il. 414].

CONCLUSIONES FINALES.

la existencia de relaciones estilísticas entre la pintura mural y la pintura sobre tabla. Son, en efecto, los vínculos estilísticos y formales existentes entre ambas manifestaciones pictóricas primeramente observables en la pintura de estilo italogótico, pues los rasgos definidores de estilo todavía visibles en las pinturas murales del templo de San Esteban de Cuellar también se observan en el *díptico de la Crucifixión con la Anunciación y Éxtasis de La Magdalena con Santa Catalina y San Jerónimo* que, a día de hoy conservado en el ayuntamiento de la población segoviana, fue realizado por el pintor Juan Fernández y donando al hospital de la Magdalena por el arcediano don Gómez González. Asimismo, en las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la primitiva colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid se patentiza el elegante tratamiento que el estilo gótico internacional confirió a las efigies, una característica que también se aprecia, de igual modo que el singular interés por el ambiente cortesano, por un estilo de contrastes y de siluetas recortadas y ampulosas o por el mundo exótico, en la producción pictórica de Nicolás Francés. Dicho autor debe de ser tenido muy en cuenta, pues ilustra a la perfección las conexiones estilísticas existentes entre la pintura mural y la pintura sobre tabla al haber dejado testimonio de su labor en ambos soportes. En este punto, cabría también mencionar que la sugerencia del pavimento mediante las formas rombales perceptibles en las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Palacios de Campos y en los vestigios pictóricos de la ermita de la Virgen del Vallejo de Alcozar también se aprecia en una serie de tablas góticas procedentes del templo de Nuestra Señora de la Asunción de Arana (diócesis de Vitoria) y hoy en día conservadas en el templo de San Pedro de Treviño (Burgos), así como en la tabla del *Martirio de Santa Catalina* del Museo de León. Por último, decir que el leve tratamiento retratístico conferido a los rasgos faciales de los donantes se constata en obras de estilo hispanoflamenco realizadas por Jorge Inglés o por Fernando Gallego, autor este último que en ocasiones sitúa un fingido paño de brocados por detrás de las efigies sagradas (el *Cristo bendiciendo* conservado en el Museo Nacional del Prado o la *Virgen de la Rosa* de la catedral vieja de Salamanca).

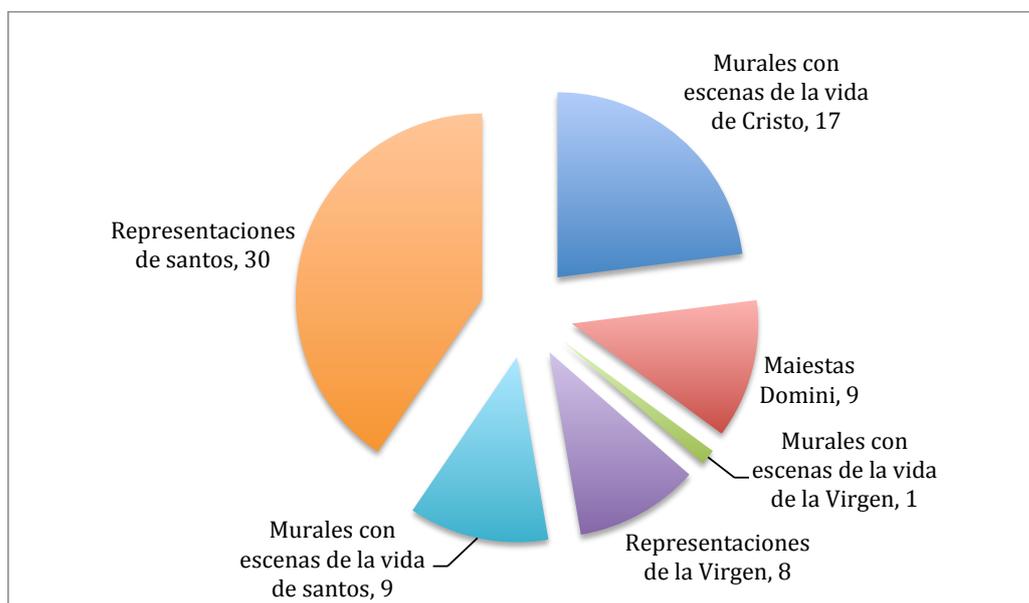
Las conexiones estilísticas entre la pintura mural y sobre tabla tienen su prolongación en las iconográficas. Indicativo de esta afirmación considero que bien pudiera ser la escena del *Bautismo de Cristo* que fuera representada en la capilla abierta en el lateral septentrional de la cabecera del templo de Santa María de Wamba, un pasaje que fue plasmado de acuerdo a

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

una modalidad iconográfica que alcanzó una enorme fortuna a lo largo del siglo XV a tenor de su presencia, aunque con algunos cambios, en el retablo de San Ildefonso ejecutado por parte de Fernando de Gallego para la capilla del mismo nombre de la catedral de Zamora, o en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca. Misma idea pudiera apuntarse de la escena concerniente a la *Predicación de San Juan Bautista en el desierto* representada en el mismo espacio que la escena anterior y de igual factura a la tabla que, atribuida al Maestro de Portillo, se conserva en la iglesia del municipio vallisoletano de San Miguel del Pino. En dicho contexto no hay que olvidar la *Anunciación* que se conserva en la iglesia de San Juan Mojados, una escena en la que se registran evidentes resonancias estilísticas y formales de raigambre flamenca, o el episodio de la *Visitación* que, representado en el fondo del lucillo abierto en el muro norte del templo de Santa María de Wamba, ostenta notables analogías compositivas con la escena de semejante temática atribuida al círculo de Diego de la Cruz y actualmente custodiada en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).

Asimismo, el repertorio iconográfico de las pinturas murales cuyo estudio me ocupa no es exclusivo ni del área geográfica ni del marco temporal aquí estimados, sino que también se aprecia bien en programas pictóricos de cronología anterior o bien en conjuntos murales de época tardogóticos conservados en otros ámbitos geográficos. En la gran mayoría de las fichas en que se articula el catálogo del presente trabajo de investigación he ido señalando murales bien anacrónicos o bien coetáneos en los que todavía se conserva un repertorio pictórico análogo al analizado, una finalidad que se ha extendido tanto a conjuntos murales formados por pasajes relativos a la infancia y pasión de Jesucristo como a pinturas murales principalmente protagonizadas por alguna efigie sagrada en particular. A modo de ejemplo, la exposición de las *Santas Cenizas* objeto de estudio se complementó con anotaciones sobre otras escenas de semejante temática a fin de establecer conexiones iconográficas en torno a la disposición de los integrantes o a la actitud de Cristo en relación con la instauración de la eucaristía. Misma pretensión tuve con las escenas de la *Anunciación* y de la *Visitación* de la Virgen e incluso con las grandes composiciones pictóricas presididas por *San Cristóbal*. En este punto establecí, asimismo, ejemplos existentes fuera de España con el firme propósito de comprobar que su representación no solo se mantiene prácticamente invariable a lo largo de los siglos sino que tampoco varía fuera del territorio hispano.

CONCLUSIONES FINALES.



- Relación Iconográfica.

Retomando la línea de discurso, cabría asimismo señalar que las conexiones estilísticas e iconográficas no fueron en algunos casos exclusivas, pues hay conjuntos murales de época tardogótica que adoptan, a mayores de estas conexiones, un sistema de articulación de tipo retablistico. Como si de auténticos retablos pintados se trataran, esta concepción, adoptada, por ejemplo, en el programa pictórico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de la localidad de Castrillo de Duero, en el mural de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza o en las pinturas murales que fueron representadas en el fondo del arcosolio emplazado en una capilla lateral del templo del cenobio de Santa María de Párraces, se desarrolló al albur de la progresiva colocación y difusión de los retablos muebles con pinturas sobre tabla²⁰⁷². En algunos casos se constata la convivencia de las dos modalidades, una circunstancia que se aprecia, por lo general, cuando un conjunto mural presenta un vacío pictórico ocasionado por la primigenia instalación de un retablo mueble coetáneo a las pinturas murales. De este modo pudiera entenderse la huella en el programa pictórico de la iglesia de la Invención de

²⁰⁷² En un punto a parte habría que señalar las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz, un conjunto pictórico cuyas escenas se insertan en encasamientos verticales ornamentados por medio de gabletes que acusan la influencia de las estructuras talladas.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

la Santa Cruz de Cuevas de Provanco, de la iglesia de Santa Marina de Sacramenia o de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz.

A pesar de los vínculos señalados, la pintura mural, como el término indica, se distingue de la pintura sobre tabla en cuanto a su inherente condición a la superficie muraria sobre la que fue concebida, una circunstancia que, si bien propicia que dicha manifestación pictórica sea más propensa a sufrir patologías perjudiciales para su integridad, determina, asimismo, una estrecha relación entre la localización y la funcionalidad asignada al conjunto mural en cuestión. De este modo y, si bien han existido, como se ha puesto de manifiesto en el punto correspondiente, diferentes procesos que han contribuido a la ruptura del señalado binomio, resulta ineludible, si se quiere favorecer la lectura e interpretación del repertorio pictórico, preservar la conexión ya señalada.

Asimismo, por lo que a la conservación de los conjuntos murales se refiere, cabría hacer un necesario llamamiento en favor de la preservación de los conjuntos murales ya hallados, evitando acciones perniciosas como las que propiciaron la total desaparición de las pinturas murales sitas en el extremo oriental del paramento meridional de la nave aneja de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villasexmir, y en favor de la necesaria propagación de intervenciones cautelosas ante el casi constante descubrimiento de nuevas pinturas murales tras el ensamblaje de retablos muebles instalados en época moderna o bajo gruesas capas de enjalbegado aplicadas sobre los muros de las fábricas templarias.

Con tal fin, con la firme intención de garantizar la conservación de las pinturas murales, resulta necesario efectuar una labor de concienciación que estimo también debe de incluir a sacerdotes y parroquianos dado a que la gran mayoría de los conjuntos murales se hallan en núcleos secundarios de población. La citada actividad pudiera servir para profundizar en el sentido y en el significado de esta manifestación pictórica con el objeto de evitar agresiones voluntarias e involuntarias en obras pictóricas cuya recuperación y posterior puesta en valor también requiere de la estrecha coordinación y trabajo entre las autoridades eclesiásticas y los técnicos de patrimonio. Solo de esta forma, por medio de labores de conservación y de restauración promovidos por organismos autorizados y acometidos por manos y empresas expertas, será posible preservar la integridad de las obras pictóricas y comprender parte del sentido primigenio de las mismas.

CONCLUSIONES FINALES.

Antes de acabar con el presente apartado, quisiera dedicar un último párrafo en el que a modo de síntesis se señalen qué conjuntos murales, de entre los recogidos en este trabajo de investigación, considero que pudiera tener una mayor importancia. En este punto, y a pesar de la retardataria concepción que caracteriza a la gran mayoría de los programas pictóricos cuyo estudio me ocupa, una particularidad que, como ya he señalado, pudiera justificarse en virtud de la mayoritaria presencia de las obras en núcleos rurales y de la realización de las mismas por parte de autores secundarios, cabría, en primer lugar, señalar, dado que estimo no se incluyen murales de estilo italogótico especialmente reseñables, el programa pictórico conservado en el interior de un arco apuntado abierto en el paramento oriental de la capilla de Santa Bárbara de la primitiva colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid. En dicho conjunto mural, frente a otras obras pictóricas también adscritas a la órbita del estilo gótico internacional, como las pinturas murales del templo de San Bartolomé de Fompedraza o de la iglesia de San Juan Bautista de Fresno el Viejo, se constata una mayor calidad técnica en su ejecución, llegando incluso a observarse ciertas conexiones con la producción pictórica realizada por parte de Nicolás Francés. A mi juicio, el referido conjunto mural sería el más importante de los adscritos al estilo gótico internacional, pudiendo, a mi parecer, apuntarse, de entre las pinturas murales correspondientes a la órbita del estilo gótico hispanoflamenco, el mural procedente del templo del convento de San Pablo de Peñafiel actualmente ubicado en el Museo de Valladolid. Su importancia, sin embargo, no reside tanto en su concepción estilística como en el programa iconográfico representado, un repertorio que considero fue resultado, como ya recalqué en el apartado pertinente, de una profunda carga teológica. En efecto, esta obra presenta, en combinación con el episodio de la *Anunciación* y los profetas *Salomón e Isaías*, una de las primeras representaciones de la Virgen plasmada como mujer apocalíptica con arreglo al uso que se hizo del capítulo XII del libro del Apocalipsis para expresar el conocido misterio de la Inmaculada Concepción, estando también concebida, y dando lugar a un singular programa iconográfico, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Expectación o de la Esperanza. Aunque no se ha conservado, quisiera también apuntar el conjunto mural en origen representado en el fondo del lucillo abierto en una de las capillas del templo del monasterio de Santa María de Párraces, una obra pictórica en la que, hasta su desaparición, se apreciaba la magnífica recreación de un sistema de tipo retablistico fingido

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

orientado a organizar un repertorio iconográfico que parece estuvo especialmente destinado a subrayar la Parentela de la Virgen. Asimismo, quisiera tener presente la *Última Cena* sita en el paramento septentrional del ábside del costado del Evangelio de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, una obra que nada tiene que ver con las demás *Santas Cenas* recogidas al adecuarse la mesa a un formato circular, así como la *Anunciación* de la iglesia de San Juan de Mojados y la *Visitación* de la iglesia de Santa María de Wamba, dos conjuntos murales en los que se manifiesta, como ya dije en líneas previas, notables conexiones iconográficas con la pinturas sobre tabla.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO.

ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS:

Cat. 4; cat. 42.

AGNUS DEI:

Como atributo de *San Juan Bautista*:

Cat. 17.

ALMA DE UN DIFUNTO ELEVADA AL CIELO POR ÁNGELES:

Escenas de la vida de *Santa Bárbara*:

La Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos: Cat. 12.

ANA (SANTA):

Escenas de su vida:

Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada: Cat. 19.

ÁNGELES:

Cat. 12 (*Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos*), cat. 16 (flanqueando tanto a la efigie de *San Blas* como a la Virgen), cat. 33 (tañendo cordófonos) y cat. 45 (tras la Virgen María con el Niño).

Ceroferarios:

Cat. 5 (en el marco de un conjunto mural compuesto por distintas escenas alusivas a la hagiografía de *San Bartolomé*, *Santa Lucía* y *San Antonio Abad*).

Turiferarios:

Cat. 21 (en el intradós de los arcosolios abiertos en el paramento del lado del Evangelio del tramo recto presbiteral).

Ángeles con las *Arma Christi*:

Cat. 44 (escalera, flagelo, martillo y alicates).

En el contexto del Juicio final, con las *Arma Christi*:

Cat. 6, cat. 11[?], cat. 44

En el contexto del Juicio final, con trompas:

Cat. 11[?], cat. 37.

Como tenantes de escudos:

Cat. 17 (escudo de la orden de San Juan de Jerusalén) y cat. 34 (escudos situados en las enjutas de la portada de acceso al templo).

ANTONIO ABAD (SAN).

Efigie:

Cat. 5.

Escenas de su vida:

San Antonio en el desierto haciendo vida eremítica: Cat. 5.

ANUNCIACIÓN:

Cat. 7, cat. 10, cat. 14, cat. 22, cat. 29, cat. 36 y cat. 44.

APARICIÓN DE CRISTO A SANTA MARÍA MAGDALENA:

Cat. 27?, cat. 41 y cat. 44.

APOLONIA (SANTA):

Efigie:

Cat. 31.

APÓSTOL:

Vid, asimismo: *Bartolomé* (San), apóstol; *Felipe* (San), apóstol; *Juan Evangelista* (san), apóstol; *Judas Iscariote*, apóstol, *Judas Tadeo* (San), apóstol; *Mateo* (San), apóstol; *Pablo* (San), apóstol; *Pedro* (San), apóstol; *Santiago el Menor*, apóstol; *Santiago el Mayor*, apóstol; *Simón* (San), apóstol; *Tomás* (Santo), apóstol;

APOSTOLADO:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 24, cat. 27, cat. 30, cat. 36 y cat. 41.

Como asesores, en el contexto del Juicio final:

Cat. 11?

ARCO IRIS:

Cat. 6 y cat. 13

ARMA CHISTI:

En el contexto del Juicio final:

Cat. 6 (cruz, columna, lanza y clavos).

Ángeles con las Arma Christi:

Cat. 44 (escalera, flagelo, martillo y alicates).

BALAAM, PROFETA:

Efigie:

Cat. 16 (libro).

BÁRBARA (SANTA):

Escenas de su vida:

Santa Bárbara manda abrir una tercera ventana en la torre: Cat. 12.

La huida y persecución de la santa por Dióscoro: Cat. 12.

La Denuncia y Flagelación de Santa Bárbara: Cat. 12.

La Decapitación de la santa: Cat. 12.

La Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos: Cat. 12.

BARTOLOMÉ (SAN), APÓSTOL:

Efigie:

Cat. 5 (libro, cuchillo y demonio a sus pies).

Escenas de su vida:

San Bartolomé libera a un endemoniado de la posesión diabólica: Cat. 5.

San Bartolomé arroja al suelo el ídolo del Templo: Cat. 5.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

San Bartolomé libera del demonio a la hija del monarca Polimio: Cat. 5.
Los Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban: Cat. 5.
El prendimiento de San Bartolomé: Cat. 5.
San Bartolomé ante el rey Astiages: Cat. 5.
La crucifixión y el desollamiento de San Bartolomé: Cat. 5.
San Bartolomé con su piel a cuestras: Cat. 5.

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 30 y cat. 36.

BAUTISMO:

Cat. 6 (*Cristo bautizando a San Juan Bautista*) y cat. 17 (*Bautismo de Cristo*).

BENITO (SAN):

Escenas de la vida de San Benito:

San Benito recibe la unción de enfermos: Cat. 44.
San Benito recibe la última comunión en el oratorio: Cat. 44.
Escena central del óbito de San Benito: Cat. 44.

BERNARDO DE CLAIRVAUX (SAN):

Escenas de la vida de San Bernardo de Clairvaux:

Aparición de la Virgen María a San Bernardo con las Arma Christi: Cat. 14.

BLAS (SAN), OBISPO:

Efigie:

Cat. 16.

CATALINA DE ALEJANDRÍA (SANTA):

Efigie:

Cat. 15 (con la rueda y la espada) y cat. 33 (con la rueda).

CENTURIÓN:

Escenas de la vida de Cristo:

Crucifixión: Cat. 25.

COSME Y DAMIÁN (SANTOS):

Efigies:

Cat. 4 y cat. 13.

CRISTO:

Escenas de su vida:

- Ciclo de la infancia:

Anunciación: Cat. 7, cat. 10, cat. 14, cat. 22, cat. 29, cat. 36 y cat. 44.
Visitación: Cat. 6 (en el contexto del ciclo hagiográfico del Precursor), cat. 18 y cat. 42.
Adoración de los Reyes Magos: Cat. 4 y cat. 42.
Huida a Egipto: Cat. 4 y cat. 42.
Milagro de las mieses: Cat. 4 y cat. 42.
Milagro de la palmera: Cat. 4.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

- Ciclo de la vida pública:

Bautismo de Cristo: Cat. 17.

- Ciclo de la pasión:

Última Cena: Cat. 14, cat. 24, cat. 27, cat. 30, cat. 36 y cat. 41.

Cristo camino del Calvario: Cat. 44.

Crucifixión: Cat. 25 y cat. 38[?].

Llanto o Lamentación sobre Cristo muerto: Cat. 13.

- Ciclo de la glorificación:

Aparición de Cristo a Santa María Magdalena: cat. 27?, cat. 41 y cat. 44.

CRISTO EN MAJESTAD:

Como juez, en el contexto del Juicio final:

Cat. 4 (con el *Tetramorfos*), cat. 29 (con el *Tetramorfos*), cat. 32? (con el *Tetramorfos*), cat. 33 (con el *Tetramorfos*), cat. 40 (con el *Tetramorfos*), cat. 41? y cat. 46 (con el *Tetramorfos*).

CRISTO MOSTRANDO LAS LLAGAS:

Como juez, en el contexto del Juicio final:

Cat. 6 (con el *Tetramorfos* y ángeles portando las *Arma Chirsti*), cat. 11 (flanqueado por los elegidos y los réprobos), cat. 13 (con el *Tetramorfos*) y cat. 37?

CRISTOBAL (SAN):

Efigie:

Cat. 1 (Niño Jesús bendiciendo), cat. 15 (Niño Jesús bendiciendo y sujetando un orbe; bastón en forma de árbol), cat. 20 (Niño Jesús, árbol), cat. 24 (Niño Jesús, árbol, ermitaño, sirena), cat. 26 (restos del nimbo del santo y del Niño Jesús), cat. 34 (restos de escenas alusivas a la hagiografía del santo) y cat. 43 (Niño Jesús y ermitaño).

DANIEL, PROFETA.

Efigie:

Cat. 16 (con un libro).

DEMONIO:

Cat. 5 (*San Bartolomé*); cat. 35 (en el marco del milagro de *San Pedro de Osma*).

DIÁCONOS (SANTOS):

Cat. 3 y cat. 33.

Vid. asimismo, *Esteban* (San).

DIMAS:

Cat. 25.

DONANTE:

Cat. 9 (*Virgen María con el Niño con donantes: hombre y mujer*); cat. 16 (*San Blas: hombre y mujer*); cat. 23[?]; cat. 25 (*Virgen María con el Niño con donantes: hombre y mujer*); cat. 30 (hombre); cat. 31 (*Virgen María con el Niño con donante: hombre*); cat. 45 (*Virgen María con el Niño y ángel con donantes: hombre y mujer*).

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

ERMITAÑO:

En el contexto de *San Cristóbal*:

Cat. 24 y cat. 43.

ESPÍRITU SANTO:

Escenas de la vida de Cristo:

Anunciación: Cat. 7 (paloma) y cat. 44 (paloma).

ESTEBAN (SAN):

Efigie: Cat. 3[?]

ESTEFATÓN:

Escenas de la vida de Cristo:

Crucifixión: Cat. 25.

FELIPE (SAN), APÓSTOL:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 27.

GABRIEL (SAN), ARCÁNGEL:

Escenas de la vida de Cristo:

Anunciación: Cat. 7, cat. 10, cat. 14, cat. 22, cat. 29, cat. 36 y cat. 44.

GESTAS:

Cat. 25.

HUIDA A EGIPTO:

Cat. 4 y cat. 42.

INVENCIÓN DE LA SANTA CRUZ (LEYENDA):

Escenas:

La emperatriz-madre Santa Elena y su cortejo atienden el mensaje divino: Cat. 22.

El Interrogatorio a los sabios judíos de Jerusalén: Cat. 22.

El instante en que la emperatriz-madre San Elena informa del hallazgo de la cruz a Constantino: Cat. 22.

La Resurrección de un difunto: Cat. 22.

ISABEL (SANTA):

Escenas de la vida de Cristo:

Visitación: Cat. 18 y cat. 42.

Escenas de la vida de San Juan Bautista:

Visitación: Cat. 6.

Nacimiento de San Juan Bautista: Cat. 6.

Imposición del nombre a San Juan Bautista: Cat. 6.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

ISAÍAS, PROFETA:

Efigie:

Cat. 10 (filacteria) y cat. 44 (filacteria).

JOAQUÍN (SAN):

Escenas de su vida:

Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada: Cat. 19.

JOSÉ (SAN):

Escenas de la vida de Cristo:

Adoración de los Reyes Magos: Cat. 4.

Huida a Egipto: Cat. 4 y cat. 42.

JUAN BAUTISTA (SAN):

Escenas de su vida:

Visitación: Cat. 6.

Nacimiento de San Juan Bautista: Cat. 6.

Imposición del nombre a San Juan Bautista: Cat. 6.

Retiro de San Juan Bautista en el desierto: Cat. 17.

Predicación de San Juan Bautista: Cat. 17.

Bautismo de Cristo a San Juan Bautista: Cat. 6.

Bautismo de Cristo: Cat. 17.

Reprimenda de San Juan Bautista a Herodías: Cat. 6.

Prendimiento y Encarcelamiento de San Juan Bautista: Cat. 6

Banquete de Herodes y Danza de Salomé: Cat. 6.

JUAN EVANGELISTA (SAN):

Efigie:

Cat. 16 (con la copa envenenada).

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 24, cat. 27, cat. 30, cat. 36 y cat. 41.

Llanto o Lamentación sobre Cristo muerto: Cat. 13.

En el contexto del *Varón de Dolores*:

Cat. 21.

Vid., asimismo, *Tetramorfos*.

JUDAS ISCARIOTE, APÓSTOL:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14[?], cat. 27[?], cat. 30, cat. 33 y cat. 41.

JUDAS TADEO (SAN), APÓSTOL:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 27 y cat. 30.

LADRONES (DOS):

En el contexto de la *Crucifixión*:

Cat. 25.

Vid., asimismo, Dimas y Gestas.

LUCAS (SAN), EVANGELISTA:

Vid. *Tetramorfos*.

LUCIA (SANTA):

Efigie:

Cat. 5 (palma de martirio y recipiente con dos ojos) y cat. 33[?]

Escenas de su vida:

Santa Lucía y Eutiquia orando ante del sepulcro de Santa Águeda: Cat. 5.

La visión de Santa Águeda por parte de Santa Lucía[?]: Cat. 5.

Santa Lucía arrastrada por una yunta de bueyes: Cat. 5.

La degollación de la santa: Cat. 5.

MANDORLA:

Cat. 6, cat. 13, cat. 29, cat. 33, cat. 41 y cat. 46.

MARCOS (SAN), EVANGELISTA:

Vid.: *Tetramorfos*.

MARGARITA DE ANTIOQUIA (SANTA):

Escenas de su vida:

Olibrio encarga a un sirviente que salga en la búsqueda de Santa Margarita: Cat. 29.

Santa Margarita es expelida por el dragón: cat. 29.

Flagelación de Santa Margarita: Cat. 29.

Discusión entre Santa Margarita y Olibrio: Cat. 29.

Olibrio encomienda la decapitación de la santa: Cat. 29.

MARÍA MAGDALENA (SANTA):

Efigie:

Cat. 16 (haciendo labores de hilatura).

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 41.

Llanto o Lamentación sobre Cristo muerto: Cat. 13.

Aparición de Cristo a Santa María Magdalena: Cat. 27 [?], cat. 41 y cat. 44.

MARÍAS (TRES):

En el contexto del *Varón de Dolores*:

Cat. 21.

MATEO (SAN), APÓSTOL, EVANGELISTA:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14[?].

Vid. *Tetramorfos*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

MIGUEL (SAN), ARCÁNGEL:

Efigie:

Cat. 3.

MILAGRO DE LAS MIESES:

Cat. 4 y cat. 42.

MILAGRO DE LA PALMERA:

Cat. 4.

NICOLÁS (SAN), OBISPO:

Escenas de su vida:

El posadero descuartiza a uno de los jóvenes o clérigos: Cat. 29.

Resurrección de los tres jóvenes o clérigos por San Nicolás: Cat. 29.

OBISPO:

Efigie:

Cat. 17 (sujetando el báculo y un libro).

ORBE:

Sostenido por Cristo en majestad:

Cat. 4, cat. 6, cat. 33, cat. 40 y cat. 46.

Sostenido por el Niño Jesús portado por San Cristóbal:

Cat. 15 y cat. 20.

Sostenido por el Niño Jesús:

Cat. 45.

PABLO (SAN):

Efigie:

Cat. 8 (libro y espada), cat. 22 [?].

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 27, cat. 30 y cat. 36.

PEDRO (SAN):

Efigie:

Cat. 8 (libro y llaves), cat. 22 [?].

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 30, cat. 36

PROFETA:

Cat. 6[?].

Vid. asimismo: Balaam, profeta; Daniel, profeta; Isaías, profeta, Salomón, profeta y Zacarías, profeta.

QUITERIA (SANTA):

Efigie:

Cat. 31.

SALOMÓN, PROFETA:

Efigie:

Cat. 10 (filacteria) y cat. 44 (filacteria).

SANTIAGO EL MENOR, APÓSTOL:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 27[?] y cat. 30.

SANTIAGO EL MAYOR, APÓSTOL:

Efigie, como *Santiago en la batalla de Clavijo*:

Cat. 2, cat. 28.

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 27[?], cat. 30 y cat. 36.

SEBASTIÁN (SAN):

Escenas de su vida:

Martirio de San Sebastián: Cat. 20.

SIMÓN (SAN), APÓSTOL:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 27.

SIRENA:

En el contexto de *San Cristóbal*:

Cat. 24.

TETRAMORFOS:

Cat. 4, cat. 6, cat. 13, cat. 29, cat. 32, cat. 33, cat. 40 y cat. 46.

TOMÁS (SAN), APÓSTOL:

Escenas de la vida de Cristo:

Última Cena: Cat. 14, cat. 27 y cat. 30.

ÚLTIMA CENA:

Cat. 14, cat. 24, cat. 27, cat. 30, cat. 36 y cat. 41.

VARÓN DE DOLORES:

Cat. 21.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

VIRGEN MARÍA:

Escenas de la vida de Cristo:

- Ciclo de la Infancia:

Anunciación: Cat. 7, cat. 10, cat. 14, cat. 22, cat. 29, cat. 36 y cat. 44.

Visitación: Cat. 6, cat. 18 y cat. 42.

Adoración de los Reyes Magos: Cat. 4 y cat. 42.

Huida a Egipto: Cat. 4 y cat. 42.

- Ciclo de la Pasión:

Llanto o Lamentación sobre Cristo muerto: Cat. 13.

Escenas de la vida de San Juan Bautista:

Nacimiento de San Juan Bautista: Cat. 6.

Imposición del nombre a San Juan Bautista: Cat. 6.

Vid., asimismo, Virgen con el Niño y Virgen de la Misericordia.

VIRGEN EN MAJESTAD:

Cat. 3 (Virgen María con el Niño entre santos), cat. 9 (Virgen María con el Niño entre donantes), cat. 16, cat. 25 (Virgen María con el Niño con donantes), cat. 31 y cat. 45 (Virgen María con el Niño un ángel y donantes).

VIRGEN DE LA MISERICORDIA:

Cat. 36.

VISITACIÓN:

Cat. 6, cat. 18 y cat. 42.

ZACARIAS, PROFETA.

Efigie:

Cat. 16 (con filacteria).

ZACARÍAS SUMO SACERDOTE:

Escenas de la vida de San Juan Bautista:

Imposición del nombre a San Juan Bautista: Cat. 6.

BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA (1905-1906).

AGAPITO Y REVILLA, Juan: “Excursión a Bamba y Torrelobatón (10 de junio de 1906)”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. II, Valladolid, 1905-1906, pp. 425-431.

AGAPITO Y REVILLA (1925-1943).

AGAPITO Y REVILLA, Juan: *La Pintura en Valladolid. 1: Programa para un Estudio Histórico-Artístico*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1925-1943.

ALCOLEA GIL (1964).

ALCOLEA GIL, Santiago: *Soria y su provincia*, Editorial Aries, Barcelona, 1964.

ALCOY PEDRÓS (2005).

ALCOY PEDRÓS, Rosa: “Ferrer Bassa, un creador d’estil”, en VV.AA., *L’art gòtic a Catalunya. De l’inici a l’italianisme*, vol I (pintura), Enciclopedia catalana, Barcelona, 2005, pp. 146-170.

ALCOY PEDRÓS (2007).

ALCOY PEDRÓS, Rosa: “Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007, pp. 139-206.

ALDEA VAQUERO/MARIN MARTÍNEZ/VIVES GATELL (1973).

ALDEA VAQUERO, Quintín; MARIN MARTÍNEZ, Tomás y VIVES GATELL, José: *Diccionario de historia eclesiástica de España*, 3 vols., Instituto Enrique Florez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.

ALIAGA MORELL (2007).

ALIAGA MORELL, Joan: “El taller de Valencia en el gótico internacional”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 207-242.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1982).

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, 3 tomos, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2007).

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad: “La topografía simbólica de los repertorios figurativos”, en VV.AA.: *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 9-44.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

AMADOR DE LOS RÍOS (1958).

AMADOR DE LOS RÍOS, José: "Iglesias de Segovia", *Estudios segovianos*, t. XII, Segovia, 1958, pp. 5-26.

AMO RAMÍREZ/FRÍAS BALSALSA (1995).

AMO RAMÍREZ, Javier del y FRÍAS BALSALSA, José Vicente de: "La ermita de Nuestra señora del Vallejo, hoy iglesia parroquial de Alcozar", *Celtiberia*, n.º 89, Soria, 1995, pp. 377-399.

ANDRÉS ORDAX (1989).

ANDRÉS ORDAX, Salvador (coord.): *Castilla y León /1, Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila* (La España gótica, vol. 9), Ediciones Encuentro, Madrid, 1989.

ANDRÉS ORDAX/ZALAMA RODRÍGUEZ/ANDRÉS GONZÁLEZ (2003).

ANDRÉS ORDAX, Salvador; ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia: *Monasterios de Castilla y León*, Edilesa, León, 2003.

ANGULO ÍÑIGUEZ (1925).

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "El retablo de San Ildefonso del Museo de Bellas Artes de Valladolid", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, vol. I, n.º 3, Valladolid, 1925, pp. 45-49.

ANGULO ÍÑIGUEZ (1942).

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Nuevas pinturas trecentistas toledanas", *Archivo Español de Arte*, t. 15, n.º 54, Madrid, 1942, pp. 316-319.

ANGULO ÍÑIGUEZ (1955).

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del renacimiento (Ars Hispaniae, vol. XII)*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1955.

ANGULO ÍÑIGUEZ (1959).

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "El Maestro de la colección Pacully", *Archivo Español de Arte*, t. XXXII, n.º 125-128, Madrid, 1959, pp. 143-144.

ARA GIL/PARRADO DEL OLMO (1980).

ARA GIL, Clementina Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Antiguo partido judicial de Tordesillas (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XI)*, 1ª ed., Diputación provincial de Valladolid, Valladolid, 1980.

ARA GIL (1974).

ARA GIL, Clementina-Julia: *En torno al escultor Alejo de Vahia (1490-1510)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1974.

ARA GIL (1977).

ARA GIL, Clementina-Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1977.

BIBLIOGRAFÍA.

ARA GIL (1995).

ARA GIL, Julia: “El siglo XV. Influencia europea y singularidad castellana”, en GARCÍA SIMÓN, Agustín: *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, vol. II, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995, pp. 103-175.

ARIAS MARTÍNEZ/LUNA MORENO (1995).

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel/LUNA MORENO, Luis: *Museo Nacional de Escultura*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.

ARIAS MARTÍNEZ (1996-1997).

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: “Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 1, Valladolid, pp. 7-14.

ARRANZ ARRANZ (1981).

ARRANZ ARRANZ, José: *La catedral de Burgo de Osma (Soria). Guía turística*, 4ª ed., Cabildo de la S.I. Catedral, El Burgo de Osma, 1981.

ARRÚE UGARTE (1986).

ARRÚE UGARTE, Begoña: “La iglesia de San Juan Bautista de El Collado y sus pinturas murales”, en VV.AA.: *Segundo coloquio sobre la historia de La Rioja*, vol. III (Logroño, 2-4 de octubre de 1985), ed, Colegio Universitario de La Rioja, Zaragoza, 1986, pp. 87-110.

ARTIGAS (1932).

ARTIGAS, Pelayo: “Por tierras de gesta: San Esteban de Gormaz III. Idea de sus monumentos y de sus principales fundaciones”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XL, Madrid, 1932, pp. 221-235.

AYALA MARTÍNEZ (1995).

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de: *Libro de privilegios de la orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, Instituto Complutense de la orden de Malta, Madrid, 1995.

AZCÁRATE (1948).

AZCÁRATE, José María: “El tema iconográfico del Salvaje”, *Archivo Español de Arte*, t. XXI, Madrid, 1948, pp. 81-99.

AZCÁRATE RISTORI (1985).

AZCÁRATE RISTORI, José María: “Las órdenes militares y el arte”, en VV.AA.: *Actas del simposio el Arte y las Órdenes militares*, Comité Español de Historia del Arte, Cáceres, 1985, pp. 27-32.

AZCÁRATE RISTORI (1990).

AZCÁRATE, José María: *Arte gótico en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

AZCÁRATE LUXÁN (2002).

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde: *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Caja Segovia, Segovia, 2002.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

**AZCÁRATE LUXÁN/GONZÁLEZ HERNANDO/MANZARBEITIA
VALLE/MONGE ZAPATA (2012).**

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde/GONZÁLEZ HERNANDO, Irene/MANZARBEITIA VALLE, Santiago y MONGE ZAPATA, M^a Aitana: "Pintura mural en Madrid del siglo XV. La diversidad de un Madrid periférico", *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (n.º especial), Madrid, 2012, pp. 245-266.

BANGO TORVISO (1975).

BANGO TORVISO, Isidro G[onzalo]: "Atrio y pórtico en el románico español: concepto y funcionalidad cívico-litúrgica", t. 40-41, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1975, pp. 175-188.

BANGO TORVISO (1992).

BANGO TORVISO, Isidro G[onzalo]: "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, Madrid, 1992, pp. 93-132.

BANGO TORVISO (1997).

BANGO TORVISO, Isidro G[onzalo]: *El arte románico en Castilla y León*, Banco de Santander, Madrid, 1997.

BAÑOS VALLEJO/URIA MAQUA (2000).

BAÑOS VALLEJO, Fernando y URIA MAQUA, Isabel: *La leyenda de los santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Asociación Cultural año jubilar Lebaniego, Sociedad Menéndez Pelayo, Madrid, 2000.

BARQUERO GOÑI (2003).

BARQUERO GOÑI, Carlos: *Los caballeros hospitalarios durante la Edad Media en España (siglos XII-XV)*, Ed. La Olmeda, Burgos, 2003.

BARRANQUERO CONTENTO (2010).

BARRANQUERO CONTENTO, José Javier: *Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real (de la Edad Media a la Edad Moderna)*, Biblioteca de autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, Madrid, 2010.

BARRIO GOZALO (2004).

BARRIO GOZALO, Maximiliano: "La iglesia de Segovia", en EGIDO, Teófanos (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*, t. 19, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2004, pp. 379-603.

BARRIOS GARCÍA (1998).

BARRIOS GARCÍA, Ángel: "Notas sobre la historia de la diócesis de Osma en la Edad Media", en BRASAS EGIDO, José Carlos (dir.): *Arte e historia de la diócesis de Osma* (Universidad de Santa Catalina, El Burgo de Osma, Julio-Agosto 1997), Ayuntamiento de El Burgo de Osma, El Burgo de Osma (Soria), 1998, pp. 229-258.

BIBLIOGRAFÍA.

BARRÓN GARCÍA (1998).

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á[ngel]: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998.

BARRÓN GARCÍA (2008).

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á[ngel]: “El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla”, *Goya*, n.º 322, Madrid, 2008, pp. 23-46.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ (2004).

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé: “La iglesia de Osma-Soria”, en BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Burgos, Osma-Soria y Santander*, t. 20, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2004, pp. 321-492.

BENGOECHEA AGUSTINO/HOMBRÍA MATÉ (2002).

BENGOECHEA AGUSTINO, Concepción y HOMBRÍA MATÉ, Pedro: “Recuperación de pinturas murales en la iglesia del monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos). Policromía: ornamento y simbolismo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 15, Madrid, 2002, pp. 11-26.

BERG-SOBRE (2006).

BERG-SOBRE, Judith: “Bartolomé de Cárdenas, el Bermejo”, *L'art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions*, vol III (pintura), Enciclopedia catalana, Barcelona, 2006, pp. 212-220.

BERNARDOS MAYORAL (1990).

BERNARDOS MAYORAL, Francisco: “Nuevas pinturas del Maestro de los Claveles”, *Archivo Español de Arte*, t. LXIII, n.º 252, Madrid, 1990, pp. 646-650.

BERNIS (1948).

BERNIS, Carmen: “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes”, *Archivo Español de Arte*, t. XXI, Madrid, 1948, pp. 20-42.

BERNIS MADRAZO (1956).

BERNIS MADRAZO, Carmen: *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Madrid, 1956.

BERNIS (1970).

BERNIS, Carmen: “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. XLIII, Madrid, 1970, pp. 193-218.

BERNIS (1979).

BERNIS, Carmen: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II, Los Hombres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

BERTAUX (1908).

BERTAUX, Emile : “La peinture en Espagne au XIV et XV siècle” en MICHEL, André (dir.): *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. III (*Le Réalisme. Les débuts de la Renaissance*), parte segunda, Libraire Armand Colin, Paris, 1908, pp. 743-289.

BIEDERMANN (1993).

BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

BLANCO GIMENO (2007).

BLANCO GIMENO, Jesús: *Historia de Valoria la Buena. Génesis y diacronía del vizcondado de su nombre y de los señoríos de Amusquillo, Villafuerte y otras villas*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 2007.

BLANCO MARTÍN (2000).

BLANCO MARTÍN, Francisco Javier: “Estudio arquitectónico de las colegiatas medievales de Santa María la Mayor de Valladolid a través de sus ruinas”, en VV.AA.: *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano*. Actas del Simposio de Sto. Domingo de la Calzada (29 al 31 de enero de 1998), Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, 2000, pp. 451-474.

BLANCO MARTÍNEZ/FRAILE GÓMEZ/ MARCOS VILLÁN (2011).

BLANCO MARTÍNEZ, José Ramón; FRAILE GÓMEZ, Ana y MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel: “Sobre los sepulcros de la capilla mayor de la iglesia y otros elementos de su mobiliario litúrgico”, en VV.AA.: *La iglesia de San Esteban de Cuéllar, Segovia (Cuadernos de Restauración, 10)*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2011, pp. 69-96.

BOSARTE (1804).

BOSARTE, Isidoro: *Viage artístico a varios pueblos de España, Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, t. 1, Imprenta Real, Madrid, 1804.

BOSQUE (1965).

BOSQUE DE, A.: *Artistes italiens en Espagne. Du XIV siècle aux Rois Catholiques*, Ed. du Temps, 1965, París.

BRASAS ESGIDO (1977).

BRASAS EGIDO, José Carlos: *Antiguo partido judicial de Olmedo (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. X)*, 1ª ed., Diputación provincial de Valladolid, Valladolid, 1977.

BRASAS EGIDO (1980).

BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1980

BRASAS EGIDO (1990).

BRASAS EGIDO, José Carlos: “La pintura en el antiguo monasterio de San Benito el Real de Valladolid”, en RIVERA, Javier (coord.): *Monasterio de San Benito el Real de*

BIBLIOGRAFÍA.

Valladolid. VI Centenario 1390-1990, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1990, pp. 209-230.

BRAUNFELS (1975).

BRAUNFELS, Wolfgang: *Arquitectura monacal en Occidente*, Barral Editores, Barcelona, 1975.

CAAMAÑO MARTÍNEZ (1962).

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “Una nueva obra del Maestro de Osma”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXVIII, Valladolid, 1962, pp. 261-263.

CAAMAÑO MARTÍNEZ (1964).

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “El Maestro de Manzanillo”, *Goya*, n.º 63, Madrid, 1964, pp. 134-139.

CAAMAÑO MARTÍNEZ (1984).

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “La pintura gótica en Castilla la Vieja y León”, en VV.AA.: *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*, Imprenta provincial, Palencia, 1984, pp. 37-52.

CABALLERO ESCAMILLA (2007).

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 2007.

CABELLO Y DODERO (1951).

CABELLO Y DODERO, Javier: “La iglesia de la Vera Cruz”, *Estudios Segovianos*, t. III, Segovia, 1951, pp. 425-448.

CABRÉ AGUILÓ (1912-1916).

CABRÉ AGUILÓ, Juan: *Catálogo arqueológico, histórico, artístico y monumental de la provincia de Soria*, 8 vols. (inédito), 1912-1916.

CAMÓN AZNAR (1966).

CAMÓN AZNAR, José: *La pintura medieval española* (Summa Artis, vol. XXII), Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

CARDONA JIMÉNEZ (2006).

CARDONA JIMÉNEZ, Verónica: *La pintura gótica en la villa de Ágreda (siglo XV)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2006.

CARMONA MUELA (2008).

CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*, 2ª ed., Ed. Akal, Madrid, 2008.

CARRERO SANTAMARIA (1997).

CARRERO SANTAMARIA, Eduardo: “El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 27/1, Barcelona, 1997, pp. 461-478.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

CANTERA MONTENEGRO (1994).

CANTERA MONTENEGRO, Jesús: “La sacristía de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid)”, *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4 (homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate), Madrid, 1994, pp. 45-51.

CASA MARTÍNEZ/RUIZ EZQUERRO (2002).

CASA MARTÍNEZ, Carlos de y RUIZ EZQUERRO, Juan José: *Iglesia de San Esteban (San Esteban de Gormaz). Reconstrucción histórico-artística de un “expolio legal”*, Ayuntamiento de San Esteban de Gormaz (Soria), Soria, 2002.

CASTÁN LANASPA (1983).

CASTÁN LANASPA, Javier: *Arquitectura templaria castellano-leonesa*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983.

CASTÁN LANASPA (1986).

CASTÁN LANASPA, Javier: *El románico (Cuadernos Vallisoletanos, n.º 8)*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid, 1986.

CASTÁN LANASPA (1998).

CASTÁN LANASPA, Javier: *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia. Siglos XIII-XVI*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1998.

CASTÁN LANASPA (2006).

CASTÁN LANASPA, Javier: *Antiguo partido judicial de Nava del Rey (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XX)*, 2ª ed., Diputación provincial de Valladolid, Valladolid, 2006.

CASTRO ALONSO (1904).

CASTRO ALONSO, Manuel de: *Episcopologio Vallisoletano*, Tipografía y casa editorial Cuesta, Valladolid, 1904.

CATÁLOGO (1989).

CATÁLOGO: *Catálogo de obras restauradas 1982-1986*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

CATÁLOGO (1999).

CATÁLOGO: *Catálogo de obras restauradas: 1995-1998*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999.

CATÁLOGO (2005).

CATÁLOGO: *Castilla y León restaura 2000-2004*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2005.

CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (1986).

CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso: “Los sepulcros gótico-mudéjares de San Esteban de Cuellar”, *Boletín de la sociedad segoviana de heráldica y genealogía don “Gaspar Ybáñez de Segovia”*, n.º 1, Segovia, 1986, pp. 15-24.

BIBLIOGRAFÍA.

CEÁN BERMÚDEZ (1951).

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: “Historia de la pintura en España (capítulos de su inédita *Historia del arte de la pintura*)”, ed. de Enrique Lafuente Ferrari, *Academia*, vol. I, Madrid, 1951, pp. 209-243.

CEDILLO (1919).

CEDILLO, conde de (Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo): “La iglesia de la Vera Cruz en Segovia”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. LXXIV, Madrid, 1919, pp. 297-305.

CEDILLO (1931).

CEDILLO, conde de (Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo): “La abadía de Párraces”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 39, Madrid, 1931, pp. 81-89.

CENNINI (1988).

CENNINI, Cennino: *El libro del Arte* [comentado por Franco Brunello], Ed. Akal, Madrid, 1988.

CERDÁ SUBITRACHS (1995).

CERDÁ SUBITRACHS, Jordi: “La leyenda de Santa Margarita de Antioquia en Cataluña”, en PAREDES, Joan (ed.): *Medievo y Literatura, Actas del V congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval* (Granada, 1993), Universidad de Granada, Granada, 1995, pp. 23-31.

COLL I ROSELL (1994).

COLL I ROSELL, Gaspar: “Les pintures murals del reracor de la catedral de Tarragona: arguments per una filiació trescentista italianitzant”, *D'Art*, n.º 20, Barcelona, 1994, pp. 253-265.

COLLAR DE CÁCERES (1986).

COLLAR DE CÁCERES, Fernando: “El Maestro de los Luna y el retablo de El Muyo”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LII, Valladolid, 1986, pp. 372-378.

COLLAR DE CÁCERES (1998).

COLLAR DE CÁCERES, Fernando: “Pintura en Segovia de 1450 a 1500”, *Estudios Segovianos*, n.º 97, Segovia, 1998, pp. 97-146.

COLLAR DE CÁCERES (2007).

COLLAR DE CÁCERES, Fernando: “El Maestro de los Luna: recapitulación. A propósito de una tabla de la Virgen del Presagio”, en VV.AA.: *In Sapientia Libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 129-136.

COLMENARES (1846-1847).

COLMENARES, Diego de: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, 4 vols., Imprenta de don Eduardo Baeza, Segovia, 1846-1847 (ed. original: Segovia, 1637).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

CONCEJO DÍEZ (1999),

CONCEJO DÍEZ, María Luisa: *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, Tesis Doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 1999).

CONDORELLI (1968).

CONDORELLI, Adele: "Precisazioni su Dello Delli e su incola Floretino", *Comentarii*, n.º XIX, 1968.

COOK/GUDIOL RICART (1980).

COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José: *Pintura e imagineria románicas (Ars Hispaniae, vol. VI)*, 2ª ed., Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1980.

COSSIO (1885).

BARTOLOMÉ DE COSSIO, Manuel: "Pintura española", en GILLMAN, Federico: *Enciclopedia popular ilustrada de ciencias y artes*, t. IV, Gras y Compañía, Madrid, 1885, pp. 740-804 (nueva ed., *Aproximación a la pintura española*, ed. de Ana María Arias de Cossío, Ediciones Akal, Los Berrocales del Jarama (Madrid), 1985).

CUBERO GARROTE (2006).

CUBERO GARROTE, José (dir. y coord.): *Valladolid: todos los pueblos de la provincia*, Proyectos Ánfora, Madrid, 2006.

CUÉLLAR LÁZARO (2007).

CUÉLLAR LÁZARO, Juan: *Fuentidueña, Comunidad de Villa y Tierra: Aldesoña. Calabazas...: historia y arte*, Real del Catorce, Alcobendas (Madrid), 2007.

DÁVILA JALÓN (1985).

DÁVILA JALÓN, Valentín: "Nobiliario de Soria, Ágreda", *Celtiberia*, n.º 69, Soria, 1985, pp. 99-113.

DELGADO BARQUERO (2004).

DELGADO BARQUERO, Ignacio: "Fresno el Viejo (Valladolid). Restauración de la iglesia de San Juan Bautista", *Restauración y Rehabilitación*, n.º 87, Madrid, 2004, pp. 34-39.

DEROUBAIX (1978-1979).

DEROUBAIX, Christiane: "Un trptyque du Maître de la Légend de sainte Catherine (Pieter van der Weyden?) reconstitué", *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique*, 17, 1978-1979, pp. 153-172.

DESCALZO/HERRERO/SANTAMARIA (2006).

DESCALZO, Florentino; HERRERO, Guillermo y SANTAMARIA, Juan Manuel: *Segovia y provincia.com*, Caja Segovia, Segovia, 2006.

DÍAZ PADRÓN (1974).

DÍAZ PADRÓN, Matías: "Un retablo de San Miguel Arcángel del maestro de Osma en el Museo Diocesano de Valladolid", *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n.º 186, Madrid, 1974, pp. 168-169.

BIBLIOGRAFÍA.

DOMÍNGUEZ BORDONA (1933).

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, t. II, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933.

DOMÍNGUEZ CASAS (2003).

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: “Heráldica en el arte del renacimiento: Burgos y el sur provincial”, *Biblioteca: estudio e investigación* (Renacimiento del Duero), n.º 18, Aranda de Duero (Burgos), 2003, pp. 217-262.

DUQUE HERRERO (2003).

DUQUE HERRERO, Carlos: *Palacios de Campos. Historia y patrimonio artístico [Formación, cenit y ocaso de una villa terracampina]*, Asociación Cultural de Nuestra Señora de la Antigua, Grupo Página, Valladolid, 2003.

DUQUE HERRERO (2005).

DUQUE HERRERO, Carlos: *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico. Del siglo XVII hasta nuestros días*, Cultura & Comunicación, Valladolid, 2005.

DUQUE HERRERO (2006).

DUQUE HERRERO, Carlos: *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico [del siglo XIV al siglo XVI]*, Cultura & Comunicación, Palencia, 2006.

DUQUE HERRERO/PÉREZ DE CASTRO (2004).

DUQUE HERRERO, Carlos y PÉREZ DE CASTRO, Ramón: “Génesis e influencia de dos templos mudéjares nobiliarios en el entorno terracampino: San Andrés de Aguilar de Campos y San Miguel de Villalón”, en VV.AA.: *Actas del IX Simposio Internacional de Mudéjarismo. Mudéjares y moriscos. Cambios sociales y culturales* (Teruel 12-14 de septiembre de 2002), Teruel, 2004, pp. 323-360.

DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2005).

DUQUE HERRERO, Carlos; REGUERAS GRANDE, Fernando y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio: *Rutas del mudéjar en la provincia de Valladolid*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2005.

DUQUE HERRERO/REGUERAS GRANDE/SÁNCHEZ DEL BARRIO (2007).

DUQUE HERRERO, Carlos; REGUERAS GRANDE, Fernando y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio: “Hitos del mudéjar en la provincia de Valladolid”, en REGUERAS GRANDE, Fernando y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (coord.): *Arte mudéjar en la provincia de Valladolid*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2007, pp. 235-190.

EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO/MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (1983).

EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas: “El estímulo renovador del gótico”, en *Álava en sus manos*, t. 4, Caja provincial de Álava, Vitoria, 1983.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

ELVIRA-HERNÁNDEZ (1991).

ELVIRA-HERNÁNDEZ, Francisco: *Las pinturas murales de Piedrahíta y Rodríguez de Toledo*, College of Saint Benedict y Saint John's University, Saint Joseph y Collegeville (Minesota), 1991.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (1986).

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano: *Rutas del románico en la provincia de Soria*, Cayetano Enríquez de Salamanca editor, Madrid, 1986.

ESPAÑOL BERTRÁN (1992).

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: *La imagen de lo macabro en el gótico hispano* (*Cuadernos de Arte Español*, n.º 70), Historia 16, Madrid, 1992.

ESPAÑOL BERTRÁN (2003).

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca: "La polifuncionalidad de un espacio restringido", en YARZA LUACES/BOTO VARELA (coords.), *Claustros románicos hispanos*, Edilesa, León, 2003, pp. 11-30.

EXPOSICIÓN (1980).

EXPOSICIÓN: *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980.

EXPOSICIÓN (1981).

EXPOSICIÓN: *Arte flamenco en Segovia*, Caja de Ahorros y Monte de la Piedad de Segovia, Segovia, 1981.

EXPOSICIÓN (1992).

EXPOSICIÓN: *Segovia 1492: entre dos siglos*, Caja Segovia, Segovia, 1992.

EXPOSICIÓN (1993).

EXPOSICIÓN: *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1993.

EXPOSICIÓN (1994).

EXPOSICIÓN: *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994.

EXPOSICIÓN (1995).

EXPOSICIÓN: *Del gótico al neoclasicismo (obras maestras de la Galeria Caylus)*, Caja Salamanca y Soria, Salamanca, 1995.

EXPOSICIÓN (1997a).

EXPOSICIÓN: *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, Fundación las Edades del Hombre, El Burgo de Osma, 1997.

BIBLIOGRAFÍA.

EXPOSICIÓN (1997b).

EXPOSICIÓN: *Segovia en el siglo XV: Arias Dávila: obispo y mecenas*, Comisión ejecutiva de los actos conmemorativos del V centenario del Obispo Juan Arias Dávila, Segovia, 1997.

EXPOSICIÓN (1998).

EXPOSICIÓN: *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998.

EXPOSICIÓN (1999).

EXPOSICIÓN: *La luz de las imágenes*, 3 tomos, Generalitat valenciana y arzobispado de Valencia, Valencia, 1999.

EXPOSICIÓN (2000).

EXPOSICIÓN: *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

EXPOSICIÓN (2001).

EXPOSICIÓN: *Pintura del Museo Nacional de Escultura: siglos XV al XVIII*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2001.

EXPOSICIÓN (2002).

EXPOSICIÓN: *Tradición y futuro: La universidad de Valladolid a través de nueve siglos*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

EXPOSICIÓN (2003a).

EXPOSICIÓN: *Las Edades del Hombre. El árbol de la vida*, Fundación Las Edades del Hombre, Salamanca, 2003.

EXPOSICIÓN (2003b).

EXPOSICIÓN: *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispanoflamenca*, Museo Nacional d'Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

EXPOSICIÓN (2003c).

EXPOSICIÓN: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Junta de Castilla y León, Madrid, 2003.

EXPOSICIÓN (2004a).

EXPOSICIÓN: *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*, Caja Duero, Salamanca, 2004.

EXPOSICIÓN (2004b).

EXPOSICIÓN: *Las Edades del Hombre. Testigos*, Fundación las Edades del Hombre, Salamanca, 2004.

EXPOSICIÓN (2007).

EXPOSICIÓN: *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, Generalitat valenciana, Valencia, 2007.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

EXPOSICIÓN (2009).

EXPOSICIÓN: *Las Edades del Hombre. Paisaje interior*, Fundación las Edades del Hombre, Valladolid, 2009.

EXPOSICIÓN (2011).

EXPOSICIÓN: *Primitivos. El siglo dorado de la pintura portuguesa. 1450-1550*, Valladolid, 2011.

EXPOSICIÓN (2013).

EXPOSICIÓN: *Pedro Berruguete en Segovia*, Junta de Castilla y León y Diputación de Segovia, Segovia, 2013.

FERNÁNDEZ CONDE (2011).

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier: *La religiosidad medieval en España: Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Ediciones Trea, Gijón, 2011.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1989).

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Batallas y quinquagenas*, Ed. de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1989.

FERNÁNDEZ FUENTES (2013).

FERNÁNDEZ FUENTES, Rosa María: *Catálogo heráldico de la provincia de Valladolid*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 2013.

FERNÁNDEZ SOMOZA (1999).

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria: "El ciclo de la Pasión en las pinturas murales de la iglesia de San Justo (Segovia)", en *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*, vol. 2, Fundación Bíblica Española, Universidad de Navarra, Valencia-Pamplona, 1999, pp. 227-240.

FERNÁNDEZ SOMOZA (2004).

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria: "El templo en el románico. Decoración figurada. Funcionalidad espacial e intencionalidad del programa pictórico", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n.º XCIV, Zaragoza, 2004, pp. 103-138.

FLOREZ (1747).

FLOREZ Enrique: *España Sagrada*, t. II, Antonio Marín, Madrid, 1747.

FRANCO MATA (1971).

FRANCO MATA, María Ángela: *Escultura funeraria en León y provincia*, Instituto "Salazar y Castro", Hidalguía, Madrid, 1971.

FRANCO MATA (1999).

FRANCO MATA, Ángela: "Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional", *Aragón en la Edad Media: Estudios de economía y sociedad*, n.º 14-15, Zaragoza, 1999, pp. 563-571.

BIBLIOGRAFÍA.

FRANCO MATA (2010).

FRANCO MATA, Ángela: *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*, Edilesa, Trabajo del Camino (León), 2010.

GALILEA ANTÓN (1985).

GALILEA ANTÓN, ANA M[aría]: *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1985.

GARCÍA AVILÉS (1994).

GARCÍA AVILÉS, Alejandro: “Arte y astrología en Salamanca a finales del siglo XV”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, Madrid, 1994, pp. 39-60.

GARCÍA FLORES (2014).

GARCÍA FLORES, Antonio: *Para mayor culto del oficio divino y servicio de Dios: las iglesias de los monasterios cistercienses de la Congregación de Castilla (siglos XV-XIX)*, S.I., 2014, pp. 2-42 (https://www.academia.edu/9926912/Para_mayor_culto_del_oficio_divino_y_servicio_de_Dios_las_iglesias_de_los_monasterios_cistercienses_de_la_Congregacion_de_Castilla_siglos_XV-XIX_ [fecha de consulta: 05/04/2015]).

GARCÍA-FRÍAS CHECA (2007).

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen: *Guía Real Convento de Santa Clara de Tordesillas*, Reales Sitios de España, Madrid, 2007.

GARCÍA GÓMEZ (2012).

GARCÍA GÓMEZ, Francisco José: *Románico soriano. Arte y patrimonio*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid, 2012.

GARCÍA GUINEA (1949-1950).

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: “El retablo del palacio arzobispal de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XVI, Valladolid, 1949-1950, pp. 151-167.

GARCÍA GUINEA (1953-1954).

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: “Las tablas del maestro de Portillo en La Seca (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º XX, Valladolid, 1953-1954, pp. 223-224.

GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002a).

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dir.): *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, Soria, 3 vols., Fundación de Santa María la Real, Centro de estudios del románico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2002.

GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2002b).

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dir.): *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, Valladolid, Fundación de Santa María la Real, Centro de estudios del románico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2002.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

GARCÍA GUINEA/PÉREZ GONZÁLEZ (2007).

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dir.): *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, Segovia, 3 vols., Fundación de Santa María la Real, Centro de estudios del románico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007.

GARCÍA MERCADAL (1952).

GARCÍA MERCADAL, José: *Viaje de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Aguilar, Madrid, 1952.

GARCÍA PÁRAMO (1988).

GARCÍA PÁRAMO, Ana María: *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988.

GARCÍA PÉREZ (1984).

GARCÍA PÉREZ, Guillermo: "El Cid en el valle del alto Duero. La ruta de Corpes. En busca de Griza, Alamos y Elfa", *Celtiberia*, n.º 67, Soria, 1984, pp. 31-66.

GARCÍA SÁNCHEZ (1964).

GARCÍA SÁNCHEZ, Consuelo: *La colegiata de Berlanga*, Centro de estudios sorianos, Patronato "José María Cuadrado", Soria, 1964.

GAVILÁN (1986).

GAVILÁN, Enrique: *El dominio de Párraces en el siglo XV. Un estudio sobre la sociedad feudal*, Junta de Castilla y León, Zamora, 1986.

GAYA NUÑO (1946).

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *El románico en la provincia de Soria*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946.

GAYA NUÑO (1961).

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.

GIMENO BLAY (1991).

GIMENO BLAY, Francisco: "De Scripturis in Picturis", *Fragmentos. Revista de Arte*, núms. 16-17-16, Madrid, 1991, pp. 176-183.

GÓMEZ BÁRCENA (1988).

GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1988.

GÓMEZ FRECHINA (2004).

GÓMEZ FRECHINA, José: "El gótico internacional en Valencia", en VV.AA., *Obras maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, BBVA, Madrid, 2004,

BIBLIOGRAFÍA.

GÓMEZ FRECHINA/RUIZ I QUESADA (2014).

GÓMEZ FRECHINA, José y RUIZ I QUESADA, Francesc: “En torno al retablo de San Martín de Portaceli y sus autores: El maestreo de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarriá”, *Retrotabulum, Estudis d’arte medieval*, n.º 14, 2014, pp. 2-57.

GÓMEZ-MORENO (1905-1906).

GÓMEZ-MORENO, Manuel: “El retablo de la catedral vieja y Nicolao Florentino”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. II, Valladolid, 1905-1906, pp. 131-136.

GÓMEZ-MORENO (1913-1914).

GÓMEZ-MORENO, Manuel: “La capilla de la Universidad de Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. VI, Valladolid, 1913-1914, pp. 321-329.

GÓMEZ-MORENO (1919).

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919.

GÓMEZ-MORENO (1925).

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1925.

GÓMEZ-MORENO (1927).

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 tomos, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1927.

GÓMEZ-MORENO (1967).

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 tomos, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967.

GÓMEZ NEBRED A (1999).

GÓMEZ NEBRED A, María Luisa: “Una pintura del monasterio jerónimo de Santa María del Parral en el Museo de la Trinidad: “la fuente de la gracia” de la escuela de Van Eyck”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord): *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*, vol. I (actas del simposium 1/5-IX-1999), Real centro universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 1999, pp. 503-525.

GÓMEZ RASCÓN (1997).

GÓMEZ RASCÓN, Máximo: “Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la catedral de León. Aproximación iconológica”, en VV.AA.: *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Junta de Castilla y León y Banco Bilbao Vizcaya, Valladolid, 1997, pp. 27-58.

GÓMEZ SANTOS (1971).

GÓMEZ SANTOS, Antonio: “Santa María de Párraces, Nuestra Señora de la Sierra y San Pedro de los Picos”, *Estudios Segoviano*, t. XXIII, n.º 68-69, Segovia, 1971, pp. 301-316.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

GONZÁLEZ CHAO (1995).

GONZÁLEZ CHAO, María Concepción: *Catálogo de pinturas: Museo de León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995.

GONZÁLEZ DÁVILA (1618).

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Theatro eclesiástico de las ciudades, e iglesias catedrales de España. Vidas de sus obispos, y cosas memorables de sus obispados*, Imprenta de Antonia Ramírez viuda, Salamanca, 1618.

GONZÁLEZ DE MADRID/WATTENBERG (1960).

GONZÁLEZ DE MADRID, Socorro y WATTANBERG, Federico: *Museo arqueológico provincial: guía del visitante*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1960.

GONZÁLEZ MUELAS (2000).

GONZÁLEZ MUELAS, Francisco Javier: *La memoria wambeña, historia, arte y tradiciones*, Ayuntamiento de Wamba, Valladolid, 2000.

GONZÁLEZ OBESO/CURA SANCHO (2012).

GONZÁLEZ OBESO, Ana y CURA SANCHO, Raquel de: *Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la comarca de Sayago (Zamora)*, Valladolid, 2012.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2002).

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal: *Fresno el Viejo. Una encomienda sanjuanista en la frontera de dos reinos*, Ayuntamiento de Fresno el Viejo, Valladolid, 2002.

GONZÁLEZ TEJERINA (1935-1936).

GONZÁLEZ TEJERINA, Mercedes: “La iglesia de Santa Juliana Villarmentero”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, t. IV, 1935-1936, pp. 73-77.

GONZALO MARTÍNEZ (1988).

GONZALO MARTÍNEZ, P.: *Restauraciones y límites de la diócesis palentina*, n.º 59, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia, 1988, pp. 351-386.

GRABAR (1985).

GRABAR, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

GRAU LOBO (1994-1995).

GRAU LOBO, Luis A[lfredo]: “San Cristóbal, homoviator en los caminos bajomedievales”, *Brigecio*, n.º 4-5, Benavente (Zamora), 1994-1995, pp. 167-184.

GRAU LOBO (1996).

GRAU LOBO, Luis A[lfredo]: *Pintura románica en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996.

BIBLIOGRAFÍA.

GRAU LOBO (1997).

GRAU LOBO, Luis A[lfredo]: “Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades”, *Brigecio*, n.º 7, Benavente (Zamora), 1997, pp. 123-148.

GRAU LOBO (2001).

GRAU LOBO, Luis A[lfredo]: *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Zamora, 2001.

GUDIOL RICART (1955).

GUDIOL RICART, José: *Pintura gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1955.

GUDIOL RICART (1959).

GUDIOL RICART, José: “Un obra inédita del Maestro de Geria”, en VV.AA.: *Studies in the History of Art*, The Phaidon Press, Londres, pp. 106-109.

GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH (1987).

GUDIOL, Josep y ALCOLEA I BLANCH, Santiago: *Pintura gótica catalana*, Ed. Poligrafia, Barcelona, 1987.

GUERRA/OVIEDO/UNGRIA (1993).

GUERRA, Ricardo; OVIEDO, Carlos y UNGRIA, Ricardo: *Arévalo y su tierra a la luz de ahora, con mirada de siglos*, Imcodavila, Ávila, 1993.

GUTIÉRREZ BAÑOS (1997).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Junta de Castilla y León, Burgos, 1997.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2000).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “Los Manuel de Peñafiel”, en URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.): *Arte y mecenazgo*, El Norte de Castilla, Valladolid, 2000, pp. 34-56.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2005a).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 tomos, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2005b).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: *Informe histórico-artístico sobre las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Arbas de Gordaliza del Pino (León)*, Valladolid, 2005, ff. 1-5.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2006).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal”, en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

(dir.): *El arte gótico en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, Burgos, 2006, pp. 273-300.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2007).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV. La recepción de las corrientes internacionales”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007, pp. 87-138.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2008).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “Pinturas murales medievales en San Esteban de Gormaz”, *Celtiberia*, n.º 102, Soria, 2008, pp. 43-84.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2009).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús María y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coords.): *Estudios de Historia del Arte: homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2009, pp. 365-372.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2011).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artigrama*, n.º 26, Zaragoza, 2011, pp. 383-430.

GUTIÉRREZ BAÑOS (2013).

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: “Un mural románico en la iglesia de San Millán de Segovia. Transmigración de modelos textuales y de modelos visuales en el arte medieval”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 19, 2013, pp. 387-401.

HERAS GARCÍA (1966).

HERAS GARCÍA, Felipe: *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1966.

HERAS GARCÍA (1969).

HERAS GARCÍA, Felipe: “Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969, pp. 195-215.

HERNANDO GARRIDO (1998).

HERNANDO GARRIDO, José Luis: “Aportación a la pintura tardogótica en la ribera soriana del Duero; las iglesias de Castillejo de Robledo, Rejas de San Esteban, Alcozar y San Esteban de Gormaz”, *Celtiberia*, n.º 92, Soria, 1998, pp. 275-306.

BIBLIOGRAFÍA.

HERNANDO GARRIDO (2002).

HERNANDO GARRIDO, José Luis: “La pintura gótica en la Ribera del Duero: arte de contar historias”, *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 17 (Arte medieval en la Ribera del Duero), Aranda de Duero (Burgos), 2002, pp. 245-186.

HERNANDO GARRIDO (2013).

HERNANDO GARRIDO, José Luis: “San Cristóbal y la sirenita: aviso para peregrinos y navegantes”, *Codex Aquilarensis*, vol. 29, Aguilar de Campoo (Palencia), 2013, pp. 252-270.

HERRÁEZ ORTEGA (2011).

HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria: “Castilla, el concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya*, n.º 334, Madrid, 2011, pp. 5-19.

HERRERAS DÍEZ (2011).

HERRERAS DÍEZ, Alberto: *Armuña. Un pueblo de la campiña segoviana (historia documental)*, Ayuntamiento de Armuña, Segovia, 2011.

HERRERO CABEZÓN (2003).

HERRERO CABEZÓN, Alfonso: *Guía de Villalón de Campos*, Asociación cultural “El Soportal”, Valladolid, 2003.

HERRERO ROMERO (1984).

HERRERO ROMERO, Lucrecia: “Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español”, en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de iconografía medieval*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 1984, pp. 13-51.

HERRERO MARCOS (1997).

HERRERO MARCOS, Jesús: *Arquitectura y simbolismo del románico en Valladolid*, Ars Magna, Madrid, 1997.

HIDALGO MUÑOZ (1995).

HIDALGO MUÑOZ, Elena: *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*, Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, Salamanca, 1995.

HIGES CUEVAS (1961).

HIGES CUEVAS, Victor: “La colegiata de Soria. Sus orígenes. Hundimiento del templo románico”, *Celtiberia*, n.º 22, Soria, 1961, pp. 217-224.

HUMANES BUSTAMANTE (1990).

HUMANES BUSTAMANTE, Alberto (coord.): *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales, Madrid, 1990.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

IBAÑEZ MARTÍNEZ (1993).

IBAÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: "Bartolomé Matarana en el monasterio de Huerta", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n.º LII, Zaragoza, 1993, pp. 149-162.

IBAÑEZ PÉREZ/PAYO HERNANZ (2008).

IBAÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús: *Del gótico al renacimiento: artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, Caja Círculo, Burgos, 2008.

IZQUIERDO BERTIZ (1985).

IZQUIERDO BERTIZ, José María: "Arte románico", en PÉREZ-RIOJA, José Antonio (dir.): *Historia de Soria*, t. I, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1985, pp. 263-296.

JIMÉNEZ ARRIBAS (1999).

JIMÉNEZ ARRIBAS, Javier: *Cuéllar*, Ámbito Ediciones, Valladolid, 1999.

JIMÉNEZ AZNAR (1996).

JIMÉNEZ AZNAR, Emilio: "El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la colegiata de Borja. Transcripción y estudio de la capitulación. Seguimiento de las tablas e historias del retablo", *Cuaderno de Estudios Borjanos*, XXXV-XXXVI, Zaragoza, 1996, pp. 49-144.

La Santa Biblia, ed. dirigida por MARTÍN NIETO, Evaristo, 11ª ed., Ed. Paulinas, Madrid, 1992.

LACARRA DUCAY (1970).

LACARRA DUCAY, Mª del Carmen: *Primitivos aragoneses en el Museo provincial de Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1970.

LACARRA DUCAY (1974).

LACARRA DUCAY, Mª del Carmen: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1974.

LACARRA DUCAY (1984).

LACARRA DUCAY, María del Carmen: "Influencia de la escuela de Siena en la pintura Navarra del siglo XIV. Los murales de la catedral de Pamplona", *Reales Sitios*, n.º 82, Madrid, 1984, pp. 65-72.

LACARRA DUCAY (1985).

LACARRA DUCAY, María del Carmen: "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", *Artigrama*, n.º 2, Zaragoza, 1985, pp. 23-46.

LACARRA DUCAY (1990).

LACARRA DUCAY, María del Carmen: "Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)", en VV.AA.: *Retablo de Juan de Leví y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo, catedral de Tarazona* (cuadernos de restauración), Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1990, pp. 29-45.

BIBLIOGRAFÍA.

LACARRA DUCAY (1996-1997).

LACARRA DUCAY, María del Carmen: “Pinturas murales góticas de origen aragonés en Sitges (Barcelona): la capilla de San Bartolomé de Villalba de Peregiles (Zaragoza)”, *Artigrama*, n.º 12, Zaragoza, 1996-1997, pp. 359-371.

LACARRA DUCAY (2004).

LACARRA DUCAY, María del Carmen: *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

LACARRA DUCAY (2011).

LACARRA DUCAY, M^a del Carmen: “La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)”, *Artigrama*, n.º 26, Zaragoza, 2011, pp. 287-332.

LAFUENTE FERRARI (1946).

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la pintura española*, 3^a ed., Editorial Dossat, Madrid, 1946.

LAHOZ (1996).

LAHOZ, María Lucía: *Escultura funeraria gótica en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996.

LANDA BRAVO (1989),

LANDA BRAVO, José: “Pinturas murales del siglo XV en la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas”, *Antiquaria*, n.º 61, Madrid, 1989, pp. 42-47.

LANDRY-DELCROIX (2012).

LANDRY-DELCROIX, Claudine: *La peinture murale gotihique en Poitou, XIII-XV siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

LAVADO PARADINAS (1994).

LAVADO PARADINAS, Pedro José: *Artes aplicadas (Historia del Arte de Castilla y León, t. IV)*, Ámbito Ediciones, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994, pp. 223-292.

LAYNA SERRANO (1941).

LAYNA SERRANO, Francisco: *El palacio del infantado en Guadalajara (obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben)*, Servicio de defensa del tesoro artístico nacional, Madrid, 1941.

LENZA (2011).

LENZA, Alberto: *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze*, Tesis Doctoral (Università degli Studi di Siena, 2011).

LEVI D'ANCONA (1957).

LEVI D'ANCONA, Mirella: *The iconography of the immaculate conception in the Middle Ages and early Renaissance*, College Art Association of America, New York, 1957.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

LIZOAIN GARRIDO (1985).

LIZOAIN GARRIDO, José Manuel: *Documentación del monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, Fuentes medievales castellano-leonesas, Burgos, 1985.

LLOMPART (1987).

LLOMPART, Gabriel: *La pintura gótica en Mallorca*, Ajuntament de Palma, Barcelona, 1987.

LOJENDIO/RODRÍGUEZ (1992).

LOJENDIO, Luis María de y RODRÍGUEZ, Abundio: *Castilla 2, Burgos, Soria, Segovia, Ávila y Valladolid* (La España románica, vol. 3), Ed. Encuentro, Madrid, 1992.

LOPERRÁEZ CORVALÁN (1978).

LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Descripción histórica del obispado de Osma*, 3 t., Ed. Turner, Madrid, 1978 (ed. original: Imprenta Real, Madrid, 1788).

LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA (1724).

LÓPEZ DE QUIRÓS Y LOSADA, José: *Vida y milagros de San Pedro de Osma*, Imprenta de Alonso del Riego, Valladolid, 1724.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (2008).

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *La iglesia de la Vera Cruz de Segovia y la orden del Santo Sepulcro*, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, Zaragoza, 2008.

LOZOYA (1934).

LOZOYA, marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala): *Historia del arte hispánico*, t. II, Salvat Editores, Barcelona, 1934.

LOZOYA (1951).

LOZOYA, marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala): "Restauración de monumentos en Segovia", *Archivo Español de Arte*, t. XXIV, Madrid, 1951, pp. 273-275.

LOZOYA (1962).

LOZOYA, marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala): "Pintura de los siglos XV y XVI en el Museo de Segovia", en VV.AA.: *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Universidad de Murcia, Murcia, 1962, pp. 553-557.

LOZOYA (1965).

LOZOYA, marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala): "Pinturas románicas en la parroquia de San Justo de Segovia", *Archivo Español de Arte*, t. XXXVIII, n.º 150, Madrid, 1965, pp. 81-86.

MADOZ (1983-1984).

MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León*, 6 tomos, Ámbito Ediciones, Valladolid, 1983-1984 (ed. original: Madrid, 1845-1850).

BIBLIOGRAFÍA.

MÂLE (1919).

MÂLE, Emile: *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude dur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Armand Colin, Paris, 1919.

MÂLE (1949).

MÂLE, Emile: *L'art religieux de la fin du moyen age en France: étude l'iconographie du moyen age et sur ses*, Armand Colin, Paris, 1949.

MÂLE (1966)

MÂLE, Émile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

MÂLE (1986).

MÂLE, Émile: *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1986.

MANZARBEITIA VALLE (1990).

MANZARBEITIA VALLE, Santiago: "Las pinturas murales de la iglesia de San Clemente de Segovia", *Estudios Segovianos*, n.º 87, Segovia, 1990, pp. 279-336.

MANZARBEITIA VALLE (2001).

MANZARBEITIA VALLE, Santiago: *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Institución Tello Téllez de Meneses, Diputación de Palencia, Palencia, 2001.

MANZARBEITIA VALLE (2010).

MANZARBEITIA VALLE, Santiago: "El mural de San Cristobalón en la iglesia de San Cebrián de Mudá. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfaló al Polifemo cristiano", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraord., Madrid, 2010, pp. 293-309.

MARCH I ROIG (2006).

MARCH I ROIG, Eva: "Jaume Huguet", en VV.AA.: *L'art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions*, vol III (pintura), Enciclopedia catalana, Barcelona, 2006, pp. 92-121.

MARCOS MÍNGUEZ (1996).

MARCOS MÍNGUEZ, María Jesús: *Peñafiel y sus iglesias*, Ayuntamiento de Peñafiel, Valladolid, 1996.

MARCOS VILLÁN (2009a).

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel: "San Luis de Tolosa y San Atanasio obispos", en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: Colección/Collection*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, pp. 70-71.

MARCOS VILLÁN (2009b).

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel: "San Isidoro y San Leandro, arzobispos de Sevilla", en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: Colección/Collection*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, pp. 62-63.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

MARINEO SICULO (1497).

MARINEO SICULO, Lucio: *De Hispaniae Laudibus*, Burgos, 1497.

MARTENS (1994).

MARTENS, Didier: "Un eco castellano de la "Madona de trono arqueado" de Dieric Bouts", *Archivo Español de Arte*, t. LXVII, n.º 266, Madrid, 1994, pp. 149-159.

MARTENS (2001).

MARTENS, Didier: "Identificación del "quadro" flamenco de la Adoración de los Reyes, antiguamente en la cartuja de Miraflores", en YARZA LUACES, Joaquín y IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (dir.): *Actas del congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos, 1999), Institución Fernán González, Burgos, 2001, pp. 74-86.

MARTÍ Y MONSÓ (1903-1904).

MARTÍ Y MONSÓ, José: "Menudencias biográfico-artísticas", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. I, Valladolid, 1903-1904.

MARTÍN GONZÁLEZ (1970).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.): *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1970.

MARTÍN GONZÁLEZ (1973).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Retablo de San Miguel, del Maestro de Osma", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, Valladolid, 1973, pp. 453-459.

MARTÍN GONZÁLEZ (1977).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Sobre una obra del Maestro de Manzanillo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIII, Valladolid, 1977, pp. 431-434.

MARTÍN GONZÁLEZ (1983).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid. (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XIII)*, 2ª ed., Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ/PITA ANDRADE (1975).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PITA ANDRADE, José Manuel: *Castilla la Vieja, León I* (col. Tierras de España), Fundación Juan March, Madrid, 1975.

MARTÍN GONZÁLEZ/URREA FERNÁNDEZ (1985).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, t. XIV)*, 1ª ed., parte primera, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1985.

BIBLIOGRAFÍA.

MARTÍN GONZÁLEZ/PLAZA SANTIAGO (1987).

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, t. XV)*, 1ª ed., parte segunda, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ (1994).

MARTÍNEZ, Mateo: “La organización del espacio diocesano en la historia de Castilla y León”, *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, n.º 14, Valladolid, 1994, pp. 119-136.

MARTÍNEZ FRÍAS (1980).

MARTÍNEZ FRÍAS, José María: *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

MARTÍNEZ FRÍAS (1985).

MARTÍNEZ FRÍAS, José María: “Arte gótico”, en PÉREZ-RIOJA, José Antonio (dir.): *Historia de Soria*, t. I, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1985, pp. 297-329.

MARTÍNEZ RUÍZ (2008).

MARTÍNEZ RUÍZ, María José: *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, 2 vols. Junta de Castilla y León, Salamanca, 2008.

MARTÍNEZ SOPENA (2002).

MARTÍNEZ SOPENA, Pascual: “La villa nueva de Aguilar y el señorío de los Almirantes”, en MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (coord.): *Aguilar de Campos. Tres mil años de historia*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 2002, pp. 141-186.

MARTÍNEZ SOPENA (2004).

MARTÍNEZ SOPENA, Pascual: “El Valladolid medieval”, en BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (coord.): *Una historia de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2004, pp. 73-196.

MASSONS RABASSA (2004).

MASSONS RABASSA, Estrella: “La iconografía del diablo en el frontal de altar de Santa Margarita de Vilaseca (1160-1190)”, *Locus Amoenus*, n.º 7, 2004, pp. 53-71.

MATEO GÓMEZ (1995).

MATEO GÓMEZ, Isabel: “Pinturas”, en VV.AA.: *Arte gótico (Historia del Arte de Castilla y León, t. III)*, Ámbito Ediciones, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995, pp. 329-384.

MAYER (1913).

MAYER, August Liebmann: *Geschichte der spanischen Malerei*, 2 tomos, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1913.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

MAYER (1926).

MAYER, August Liebmann: *La pintura española*, 1ª ed., Editorial Labor, Barcelona, 1926.

MAYER (1928).

MAYER, August Liebmann: *Historia de la pintura española*, 1ª ed., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1928.

MAYER (1929).

MAYER, August Liebmann: *La pintura española*, 2ª ed., Editorial Labor, Barcelona, 1929 (3ª ed., Editorial Labor, Barcelona, 1937).

MAYER (1942).

MAYER, August Liebmann: *Historia de la pintura española*, 2ª ed., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1942 (3ªed., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1947).

MAYER (1960).

MAYER, August Liebmann: *El estilo gótico en España*, 3ª ed., Espasa-Calpe. Madrid, 1960.

MEDINA (1548).

MEDINA, Pedro de: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, Madrid, 1548.

MELERO-MONEO (2005).

MELERO-MONEO, María Luisa: *La pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

MÉLIDA (1922a).

MÉLIDA, José Ramón: *Excursión a Numancia pasando por Soria*, Ruiz Hermanos, Editores, Madrid, 1922.

MÉLIDA (1922b).

MÉLIDA, José Ramón: “Informe sobre declaración de monumentos nacionales del claustro de la colegiata de San Pedro y de la iglesia de San Juan de Rabanera en Soria”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 64, Madrid, 1922, pp. 188-193.

MÉLIDA (1924).

MÉLIDA, José Ramón: “La iglesia de San Juan de Rabanera y el claustro de la colegiata de San Pedro de Soria”, *Boletín de Real Academia de la Historia*, t. LXXXV, Madrid, 1924, pp. 66-70.

MERINO DE CÁCERES (1998).

MERINO DE CÁCERES, José Miguel: *La iglesia de la Vera Cruz de Segovia conocida como de los templarios*, Academia de Historia y Arte de San Quirce, Segovia, 1998.

BIBLIOGRAFÍA.

MIGUEL CABEZA (2009).

MIGUEL CABEZA, Cristina de: "Pintura gótica en Ávila", en SER QUIJANO, Gregorio (coord.): *Historia de Ávila. Edad Media* (siglos XIV-XV, 2ª parte), vol. IV, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba", Diputación Provincia del Ávila, Ávila, 2009, pp. 671-710.

MINGORANCE I RICART (1992).

MINGORANCE I RICART, Francesc Xavier: "Juicio Final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)", en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Centro de Estudios del Románico, Madrid, 1992, pp. 271-293.

MIQUEL JUAN (2011).

MIQUEL JUAN, Matilde: "El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, n.º 336, Madrid, 2011, pp. 191-213.

MOLINA DE LA TORRE (2012).

MOLINA DE LA TORRE, Francisco Javier: *Epigrafía medieval y moderna en la provincia de Valladolid (987-1556)*, Tesis Doctoral (Universidad de Valladolid, 2012), inédita.

MOLINA I FIGUERAS (1996).

MOLINA I FIGUERAS, Joan: "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)", *Locus Amoenus*, n.º 2, 1996, pp. 1125-139.

MORAL (1939-1940).

MORAL, José María del: "Excursiones realizadas durante el curso actual", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. VI, Valladolid, 1939-1940, pp. 13-17.

MORENO ALCALDE (1988).

MORENO ALCALDE, María: *La tierra de Segovia, arquitectura religiosa y escultura monumental en el periodo gótico*, 2 tomos, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

MORTERERO SIMÓN (1963).

MORTERERO SIMÓN, Conrado: "La abadía de Santa María de Párraces", en VV.AA.: *El Escorial, 1563-1963, IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real*, vol. 2, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, pp. 755-815.

MUIR WHITEHILL (1932).

MUIR WHITEHILL, Walter: "Tres iglesias del siglo XI en la provincia de Burgos", *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 101, Madrid, 1932, pp. 464-470.

MUNTADA TORRELLAS (2010).

MUNTADA TORRELLAS, Anna: "Unas ignotas tablas de Hans Memling en Almazán. A propósito de la investigación para *Paisaje interior*", en VV.AA.: *Jornadas de estudio y difusión del patrimonio*, Fundación Las Edades del Hombre, Soria, 2010, pp. 235-262.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

NAVARRO TALEGÓN (1980).

NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Valladolid, 1980.

NICOLÁS Y FERNÁNDEZ (1905-1906).

NICOLÁS Y FERNÁNDEZ, Antonio de: “La capilla del palacio arzobispal de Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. II, Valladolid, 1905-1906, pp. 41-49.

NIETO GALLO (1935-1936).

NIETO GALLO, Gratiniano: “La Piedad del convento de Jesús y María”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. IV, Valladolid, 1935-1936, pp. 129-139.

NIETO GALLO (1936-1939).

NIETO GALLO, Gratiniano: “El retablo de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador, de Valladolid. ¿Quentin Metsys o Adriaen Skillemann?”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. V, Valladolid, 1936-1939, pp. 47-70.

NIETO GALLO (1944-1945).

NIETO GALLO, Gratiniano: “Una representación de la Inmaculada en el siglo XV”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. IX, fascs. XXXVII-XXXIX, Valladolid, 1944-1945, pp. 109-118.

NIETO GALLO (1954).

NIETO GALLO, Gratiniano: *Guías artísticas de España. Valladolid*, 1ª ed., Ed. Aries, Barcelona, 1954.

NUET BLANCH (1996).

NUET BLANCH, Marta: “San Antonio tentado de lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV”, *Locus Amoenus*, n.º 2, Barcelona, 1996, pp. 229-242.

NÚÑEZ MORCILLO (2011a).

NÚÑEZ MORCILLO, Sergio: “La pintura mural del siglo XV en Valladolid: iglesia parroquial de Fresno el Viejo”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, Madrid, 2011, pp. 381-395.

NÚÑEZ MORCILLO (2011b).

NÚÑEZ MORCILLO, Sergio: “Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara en la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXXVII, Valladolid, 2011, pp. 11-26.

NÚÑEZ MORCILLO (2013).

NÚÑEZ MORCILLO, Sergio: “La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23 (n.º especial), Madrid, 2013, pp. 257-271.

BIBLIOGRAFÍA.

OJEDA NIETO (1997).

OJEDA NIETO, José: *Comendadores y vasallos (la orden de San Juan y el partido de Valdeguareña)*, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación de Zamora y Caja España, Salamanca, 1997.

OLIVAN BAYLE (1978).

OLIVAN BAYLE, Francisco: *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV: estudio histórico-documental*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1978.

ORTEGA RUBIO (1895).

ORTEGA, RUBIO, Juan: *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Diputación provincial de Valladolid, Valladolid, 1895 (ed. facs. Grupo Pinciano, Valladolid, 1979).

ORTEGO Y FRÍAS (1957).

ORTEGO Y FRÍAS, Teógenes: “En torno al románico de San Esteban de Gormaz, una fecha y dos artífices desconocidos”, *Celtiberia*, n.º 13, Soria, 1957, pp. 79-103.

ORTEGO Y FRÍAS (1959).

ORTEGO Y FRÍAS, Teógenes: “Las pinturas murales de la iglesia del Rivero, en San Esteban de Gormaz”, *Celtiberia*, n.º 17, Soria, 1959, pp. 127-131.

ORTEGO Y FRÍAS (1980).

ORTEGO Y FRÍAS, Teógenes: *Ágreda, bastión de Castilla hacia Aragón*, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Préstamos de la provincia, Soria, 1980.

ORTEGO Y FRÍAS (1985).

ORTEGO Y FRÍAS, Teógenes: “Alcozar, la iglesia de San Esteban ruina histórico-artística de la villa”, *Celtiberia*, n.º 70, Soria, 1985, pp. 331-338.

ORTIZ VALERO (2013).

ORTIZ VALERO, Nuria: *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 2450 y 1505*, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2013.

PADRÓN MÉRIDA (1986).

PADRÓN MÉRIDA, Aída: “Tres tablas con escenas de la vida de San Buenaventura, por el Maestro de Segovia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LII, Valladolid, 1986, pp. 379-384.

PADRÓN MÉRIDA (1990).

PADRÓN MÉRIDA, Aída: “Una tabla del Maestro de los Claveles”, *Archivo Español de Arte*, t. LXIII, n.º 252, Madrid, 1990, pp. 651-652..

PALACIOS MADRID (1974).

PALACIOS MADRID, Francisco: “Orígenes de El Burgo de Osma”, *Celtiberia*, n.º 48, Soria, 1974, pp. 251-271.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

PALACIOS MADRID (1979).

PALACIOS MADRID, Francisco: "Límites de la diócesis de Osma según el concilio de Husillos", *Celtibería*, n.º 57, Soria, 1979, pp. 123-130.

PALACIOS SANZ (1988-1989).

PALACIOS SANZ, José Ignacio: "La pintura protogótica en el valle del Duero soriano", *Analecta Sacra Tarraconensia*, vols. 61-62, Barcelona, 1988-1989, pp. 163-188.

PANERA CUEVAS (1993).

PANERA CUEVAS, Francisco Javier: "Restauración del retablo de la iglesia de Calavarrasa de Abajo (Salamanca). Nuevas aportaciones sobre pintura gótica internacional en Salamanca", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n.º LII, Zaragoza, 1993, pp. 113-148.

PANERA CUEVAS (1995).

PANERA CUEVAS, Francisco Javier: *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1995.

PANERA CUEVAS (1999).

PANERA CUEVAS, Francisco Javier: "Pinturas murales de Nicolás Florentino y su taller en Santa María del Castillo. Cantalapiedra", en BONILLA, José Antonio y BARRIENTOS GARCÍA, José (coords.): *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 225-244.

PANERA CUEVAS (2000).

PANERA CUEVAS, Francisco Javier: *El retablo de la catedral vieja de Salamanca*, Caja Duero, Salamanca, 2000.

PARRADO DEL OLMO (1976).

PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Antiguo partido judicial de Mota del Marqués (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. IX)*, 1ª ed., Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1976.

PARRADO DEL OLMO (2002).

PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XVI)*, 2ª ed., Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 2002.

PASSAVANT (1877).

PASSAVANT, Johann David: *El arte cristiano en España*, ed. de Claudio Boutelou, Imprenta y librería de José Fernández, Sevilla, 1877 (ed. original: *Die christliche Kunst in Spanien*, Rudolf Weigel, Leipzig, 1853).

PASTOR TERESA (1952).

PASTOR TERESA, Eustaquio: *Castillejo de Robledo. Apuntes históricos de la parroquia y villa*, 1952 (inédito).

BIBLIOGRAFÍA.

PEÑA GARCÍA (2004).

PEÑA GARCÍA, Manuel: *Historia y arte de Ágreda: compendio*, Ed. Monte Carmelo, Burgos, 2004.

PÉREZ DE CASTRO (2002).

PÉREZ DE CASTRO, Ramón: “La herencia del tiempo: arte y patrimonio en Aguilar de Campos”, en MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (coord.): *Aguilar de Campos. Tres mil años de historia*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 2002, pp. 215-304.

PÉREZ DE MESA (1590).

PÉREZ DE MESA, Diego: *Libro de las Grandezas de España*, Alcalá de Henares, 1590.

PÉREZ HIGUERA (1993).

PÉREZ HIGUERA, María Teresa: *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1993.

PÉREZ HIGUERA (1994).

PÉREZ HIGUERA, María Teresa: *El mudéjar, una opción artística en la corte de Castilla y León (Historia del Arte de Castilla y León, t. IV)*, Ámbito Ediciones, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994, pp. 129-222.

PÉREZ MONZÓN (1999).

PÉREZ MOZÓN, Olga: *Arte sanjuanista en Castilla y León. Las encomiendas de la Guareña y su entorno geo-histórico*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999.

PÉREZ VILLANUEVA (1935-1936).

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín: “Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, fascs. XI-XII, Valladolid, 1935-1936, pp. 99-123.

PI Y MARGALL (1851).

PI Y MARGALL, Francisco: *Historia de la pintura española*, t. I, Imprenta a cargo de Manini Hermanos, Madrid, 1851.

PIQUERO LÓPEZ (1983).

PIQUERO LÓPEZ, María de los Ángeles Blanca: *La pintura gótica toledana anterior a 1450: el Trecento*, 2 tomos, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983.

PIQUERO LÓPEZ (1992).

PIQUERO LÓPEZ, María de los Angeles Blanca: *Influencia italiana en la pintura gótica castellana (Cuadernos de Arte Español, n.º 60)*, Historia 16, Madrid, 1992.

PLANAS BADENAS (1984).

PLANAS BADENAS, Josefina: “El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de Santa Bárbara en la Corona de Aragón”, en YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de iconografía medieval*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 1984, pp. 379-428.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

POLVOROSA LÓPEZ (1971).

POLVOROSA LÓPEZ, María Tomás: "Restauración de Santa María de Huerta", *Revista de Soria*, n.º 14, Soria, s.p.

PORTILLA VITORIA/EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO (1968).

PORTILLA VITORIA, Micaela Josefina y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José: *Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo (Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, t. II), Caja de ahorros provincial de Vitoria, Vitoria, 1968.

PORTILLA VITORIA (1982).

PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa: *La llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria (Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, t. V), Caja de Ahorros Provincial de Vitoria, Vitoria, 1982.

POST (1930).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish painting*, vol. I, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1930.

POST (1930).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish painting*, vol. II, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1930.

POST (1930).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish painting*, vol. III, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1930.

POST (1933).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, vol. IV, 2 parts (The hispano-flemish style in northwestern Spain), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1933.

POST (1935).

POST, Chandler Rathfon: *A history of spanish painting*, vol. VI, 2 parts (The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1935.

POST (1941).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish painting*, vol. VIII, 2 parts (The Aragonese School in the Late Middle Ages), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1941.

POST (1943).

POST, Chandler Rathfon: "The Pacully Master", *Gazette de Beaux Arts*, n.º 159, París, 1943, pp. 321-328.

BIBLIOGRAFÍA.

POST (1947).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, vol. IX, 2 parts (The beginning of the Renaissance in Castile and Leon), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1947.

POST (1952-1953).

POST, Chandler Rathfon: "El Maestro de Geria", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XIX, Valladolid, 1952-53, pp. 11-13.

POST (1953).

POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish painting*, vol XI (The Andalusian School in the early Renaissance), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1953.

POST (1954-1955 y 1955-1956).

POST, Chandler Rathfon: "Atributions for several paintings in Valladolid its region", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXI y XXII, 1954-1955 y 1955-1956, Valladolid, pp. 7-13.

POZA YAGÜE (2011).

POZA YAGÜE, Marta: "San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 6, Madrid, 2011, pp. 83-90.

PRIDGEON (2008).

PRIDGEON, Eleanor Elizabeth: *Saint Christopher wall paintings in English and Welsh churches, c. 1250-c. 1500*, 2 vols. Tesis Doctoral (University of Leicester, 2008).

QUADRADO (1865).

QUADRADO, José María: *Recuerdos y Bellezas de España: Salamanca, Ávila y Segovia*, Imprenta d. Luis Tasso, Barcelona, 1865.

QUADRADO (1884).

QUADRADO, José María: *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1884.

QUADRADO (1885).

QUADRADO, José María: *Valladolid: historia, monumentos, artes y naturaleza*, Ed. De Daniel Cortezo, 1885 (ed. facs. Grupo Pinciano, Valladolid, 1989).

RALLO GRUSS (2002).

RALLO GRUSS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

RÉAU (1996-2000).

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, 6 vols., Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996-2000 (ed. original: *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vols., Presses Universitaires de France, París, 1959, 1955-1959).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

REBOLLO GUTIÉRREZ (2007).

REBOLLO GUTIÉRREZ, Carmen: "Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión", *De Arte: revista de historia del arte*, n.º 6, León, 2007, pp. 107-130.

REBOLLO GUTIÉRREZ (2008).

REBOLLO GUTIÉRREZ, María del Carmen: "El encargo artístico como instrumento legitimador de un estatus: las pinturas murales del ábside de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahita (Ávila)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 101, Zaragoza, 2008, pp. 189-220.

REBOLLO GUTIÉRREZ/MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO (2010).

REBOLLO GUTIÉRREZ, M^a del Carmen y MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO, Natalia: "La capilla de Santa Teresa en la catedral de León", *Revista de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León*, n.º 42, 2010, pp. 51-58.

REDONDO CANTERA (1987).

REDONDO CANTERA, María José: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid, 1987.

REDONDO CANTERA (1991).

REDONDO CANTERA, María José: "En torno al maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)", *Príncipe de Viana, Anejo*, n.º 12, (Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español), Pamplona, 1991, pp. 273-280.

REDONDO CANTERA (1992).

REDONDO CANTERA María José: "Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LVIII, Valladolid, pp. 497-510.

REDONDO CANERA (2004).

REDONDO CANTERA, María José: "Noticias sobre pintores contemporáneos de Pedro Berruguete en Valladolid", en VV.AA.: *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia, 2003), Diputación provincial de Palencia, Palencia, 2004, pp. 371-382.

REGUERAS (1990).

REGUERAS, Fernando: *La arquitectura mozárabe en León y Castilla*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1990.

RESINES (2004).

RESINES, Luis: "La iglesia de Valladolid", en EGIDO, Teófanos (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*, t. 19, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2004, pp. 235-378.

REVILLA (1999).

REVILLA, Federico: *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.

BIBLIOGRAFÍA.

RIBADENEIRA (1623).

RIBADANEIRA, Pedro de: *Flos Sanctorum*, primera parte, Sebastián de Comellas, Barcelona, 1623.

RIVERA BLANCO (1995).

RIVERA BLANCO, Javier (coord.): *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados*, 2 volúmenes, primer parte, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995.

RIVERA MANESCAU (1941).

RIVERA MANESCAU, Saturnino: “Museo Arqueológico de Valladolid”, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. I (1940), Madrid, 1941, pp. 101-106.

RIVERA MANESCAU (1950-1951).

RIVERA MANESCAU, Saturnino: “Dos tablas del Museo arqueológico de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XVII, Valladolid, 1950-51, pp. 85-95.

RODRÍGUEZ CRIADO/LIMIA GARDÓN (1992).

RODRÍGUEZ CRIADO, M^a Fernanda y LIMIA GARDÓN, Francisco Javier: “La aparición de Cristo y la Virgen a San Bernardo. Identificación iconográfica”, en *Actas sobre el Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*, vol. II (octubre, 1991), Ourense, 1992, pp. 981-988.

RODRÍGUEZ CRUZ (1962).

RODRÍGUEZ CRUZ, Rosario: *La pintura segoviana en los siglos XV y XVI*, *Estudios segovianos*, t. XIV, Segovia, 1962, pp. 409-456.

RODRÍGUEZ CRUZ (1964).

RODRÍGUEZ CRUZ, Rosario: “El Maestro de los Claveles”, *Goya*, n.º 61, Madrid, 1964, pp. 10-17.

RODRÍGUEZ DE LENA (1977).

RODRÍGUEZ DE LENA: Pedro, *El passo honroso de Suero de Quiñones*, (ed. de Amancio Labandeira Fernández), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (1981).

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ Luis: *Historia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1981.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO (1988).

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M^a Ángeles: *La colegiata de Valladolid en la Edad Media (siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral (Universidad de Valladolid, 1988), inédita.

RÓDRIGUEZ SUÁREZ (2010).

RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia: “Características gráficas de los talleres epigráficos rurales ligados a la pintura”, en SANZ FUENTES, M^a Josefa y CALLEJA PUERTA, Miguel (coords.): *Actas de las V Jornadas de la Sociedad española de ciencias y*

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

técnicas historiográficas. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta (Oviedo, junio 2007), Universidad de Oviedo, Oviedo, 2010, pp. 263-275.

RODRÍGUEZ VALENCIA (1973).

RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente: *La colegiata y la catedral de Valladolid, 1960-1970*, Instituto "Isabel la Católica" de Historia Eclesiástica, Valladolid, 1973.

ROMERO REDONDO/LUZÓN NÚÑEZ DE ARENAS/ANGUITA FONTECHA (2005).

ROMERO REDONDO, Agustín, LUZÓN NÚÑEZ DE ARENAS, Luz M^a y ANGUITA FONTECHA, Isidoro M^a: *Santa María de Huerta. Monasterio cisterciense*, Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, 2005.

ROSEWELL (2008).

ROSEWELL, Roger: *Medieval wall paintings in English and Welsh churches*, The Boydell Press, Woodbridge, 2008.

RUBIO (1951).

RUBIO, Jorge: "Alfonso el Magnánim, Rei de Nápols i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello", *Miscel·l·anea Puig i Cadafalch*, vol. I, Barcelona, 1951, pp. 25-35.

RUCQUOI (1997).

RUCQUOI, Adelina: "La época bajomedieval (1367-1474)", en VALDEÓN BARUQUE, Julio (dir.): *Historia de Valladolid*, Ed. Ámbito, Valladolid, 1997, pp. 97-104.

RUCQUOI (2007).

RUCQUOI, Adelina: *Valladolid en la Edad Media II: El mundo abreviado (1367-1474)*, 2^a ed., Junta de Castilla y León, Valladolid, 2007.

RUIPÉREZ MORAGO (1998).

RUIPÉREZ MORAGO, Siro: "Noticias del retablo", *Famuscum*, n.º 21, Amusquillo, 1998, pp. 4- 7.

RUÍZ HERNANDO (1988).

RUÍZ HERNANDO, José Antonio: *Arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia: siglos XII y XIII*, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1988.

RUÍZ i QUESADA (2005a).

RUÍZ i QUESADA, Francesc: "Lluís Borrassà", en VV.AA.: *L'art gòtic a Catalunya. El corrent internacional*, vol II (pintura), Enciclopedia catalana, Barcelona, 2005, pp. 53-73.

RUÍZ i QUESADA (2005b).

RUÍZ i QUESADA, Francesc: "Bernat Martorell", en VV.AA.: *L'art gòtic a Catalunya. El corrent internacional*, vol II (pintura), Enciclopedia catalana, Barcelona, 2005, pp. 228-235.

BIBLIOGRAFÍA.

RUÍZ i QUESADA (2006).

RUÍZ i QUESADA, Francesc: “Lluís Dalmau”, en VV.AA.: *L'art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions*, vol III (pintura), Enciclopedia catalana, Barcelona, 2006, pp. 51-67.

RUÍZ i QUESADA (2007).

RUIZ i QUESADA, Francesc: “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.): *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007, pp. 243-298.

RUÍZ i QUESADA (2012).

RUÍZ i QUESADA, Francesc: “Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo”, *Retrotabulum, Estudis d'art medieval*, 2012, pp. 2-60.

RUIZ MALDONADO (1995).

RUIZ MALDONADO, Margarita: “El sepulcro del arcediano Garci López. Catedral Vieja de Salamanca”, en VV.AA.: *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, pp. 433-437.

SABADELL (1907-1908).

SABADELL, Francisco: “Excursión campestre a Viana de Cega”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. III, Valladolid, 1907-1908, pp. 565-567.

SÁENZ PASCUAL (1997).

SÁENZ PASCUAL, Raquel: *La pintura gòtica en Álava. Una contribución a su estudio*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1997.

SÁENZ PASCUAL (2012).

SÁENZ PASCUAL, Raquel: “Nuevas aportaciones al estudio de la pintura gòtica en el norte de España: los retablos colaterales de Arana (Condado de Treviño)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 109, Zaragoza, 2012, pp. 245-266.

SÁENZ RIDRUEJO (1985).

SAENZ RIDRUEJO, Clemente: “Soria durante la reconquista”, en PÉREZ-RIOJA, José Antonio (dir.): *Historia de Soria*, t. I, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1985, pp. 215-248.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN (1994).

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *La iglesia de la Vera Cruz de Segovia*, Mondoñedo, 1994.

SAN JOSÉ (1952).

SAN JOSÉ, Benito de: *Historia de la provincia pasionista de la Preciosísima Sangre (España, Portugal, Chile y Bolivia)*, Gráficas Ibérica, Madrid, 1952.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

SÁNCHEZ AMORES (1987).

SÁNCHEZ AMORES, Juliana: "Psicomaquia medieval: "El hombre salvaje", *Fragmentos, Revista de arte*, n.º 10, Madrid, 1987, pp. 60-71.

SÁNCHEZ CANTÓN (1917).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Maestro Jorge Inglés. Pintor y miniaturista del marqués de Santillana", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXV, Madrid, 1917, pp. 99-105.

SÁNCHEZ CANTÓN (1925).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Maestre Nicolás Francés, pintor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. I, Madrid, 1925, pp. 41-65.

SÁNCHEZ CANTÓN (1928a).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "El retablo de la catedral vieja de Salamanca", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. IV, Madrid, 1928, pp. 1-24.

SÁNCHEZ CANTÓN (1928b).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Notas sobre las tablas de Nicolás Florentino", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. IV, Madrid, 1928, pp. 17-24.

SÁNCHEZ CANTÓN (1940).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, t. XIV, Madrid, 1940, pp. 272-278.

SÁNCHEZ CANTÓN (1964).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Maestre Nicolás Francés (artes y artistas)*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1964.

SÁNCHEZ HERRERO (1978).

SÁNCHEZ HERRERO, José: *Las diócesis del reino de León: siglos XIV y XV*, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, León, 1978.

SÁNCHEZ PASTOR (2011).

SÁNCHEZ PASTOR, Andrés: "Intervención arquitectónica en el edificio", en VV.AA.: *La iglesia de San Esteban de Cuéllar, Segovia (Cuadernos de Restauración, 10)*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2011, pp. 41-57.

SÁNCHEZ TRUJILLANO (1996).

SÁNCHEZ TRUJILLANO, Mª Teresa: "El alfarje de Santo Domingo de la Calzada", en VV.AA.: *Actas del VI Simposio Internacional de mudejarismo* (Teruel, 1993), Centro de Estudios Mudéjares, Teruel, 1996, pp. 845-851.

SANPERE Y MIQUEL (1906).

SANPERE Y MIQUEL, Salvador: *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 tomos, Tipografía L'Avenç, Barcelona, 1906.

BIBLIOGRAFÍA.

SANTAMARIA (1988).

SANTAMARIA, Juan Manuel: *Segovia románica*, Caja de Ahorros de Segovia, Segovia, 1988.

SANTAMARIA (1991).

SANTAMARIA, Juan Manuel: *La Vera Cruz*, 3ª ed., Gráficas Ceyde, Segovia, 1991.

SANTOS GARCÍA/SÁEZ LEÓN (2006).

SANTOS GARCÍA, Luis y SÁEZ LEÓN, Pedro: *Un pueblo, un cardenal y un Greco*, Diputación provincial del Segovia, Ayuntamiento de Martín Muñoz de las Posadas, Segovia, 2006.

SARALEGUI (1942).

SARALEGUI, Leandro: "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLVI, Madrid, 1942, pp. 98-152.

SCHILLER (1972).

SCHILLER, Gertrud: *Iconography of christian art*, vol. 2, (The Passion of Jesus Christ), Lund Humphries Publishers, Londres, 1972.

SCOBELTZINE (1990).

SCOBELTZINE, André: *El arte feudal y su contenido social*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.

SECADES GONZÁLEZ-CAMINO (2008).

SECADES GONZÁLEZ-CAMINO, Blanca: *Osonilla. Su iglesia románica y el señorío*, Santander, 2008.

SIGÜENZA PELARDA (2000).

SIGÜENZA PELARDA, Cristina: *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

SILVA MAROTO (1971).

SILVA MAROTO, María Pilar: "Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino", *Archivo Español de Arte*, t. 44, n.º 174, Madrid, pp. 155-163.

SILVA MAROTO (1990).

SILVA MAROTO, María Pilar: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, 3 tomos, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.

SILVA MAROTO (1992).

SILVA MAROTO, María Pilar: "Dos nuevas tablas del taller del llamado Maestro de los Luna", *Archivo Español de Arte*, t. LXV, n.º 257, Madrid, 1992, pp. 73-79.

SILVA MAROTO (2001a).

SILVA MAROTO, Pilar: "El arte en España en la época del primer Marqués de Santillana (1398-1458)", en YARZA LUACES, Joaquín (coord.): *El Marqués de*

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

Santillana (1398-1458). Los albores de la España moderna. El humanista, vol. III, Ed. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2001, pp. 155-192.

SILVA MAROTO (2001b).

SILVA MAROTO, Pilar: *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Museo del Prado, Madrid, 2001.

SILVA MAROTO (2004).

SILVA MAROTO, Pilar: *Fernando Gallego*, Caja Duero, Salamanca, 2004.

SILVA MAROTO (2006a).

SILVA MAROTO, María Pilar: *Juan de Flandes*, Caja Duero, Salamanca, 2006

SILVA MAROTO (2006b).

SILVA MAROTO, Pilar: “Pintura del siglo XV en Burgos”, en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús y BRINGAS LÓPEZ, M^a Isabel (coord.): *El arte gótico en el territorio burgalés*, Universidad popular para la educación y la cultura, Burgos, 2006, pp. 301-316.

SILVA MAROTO (2007a).

SILVA MAROTO, Pilar: “Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano”, en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2007, pp. 299-334.

SILVA MAROTO (2007b).

SILVA MAROTO, Pilar: “El antiguo retablo mayor de la catedral de Zamora. Fernando Gallego, su taller y sus colaboradores”, en GARCÍA ROZAS, Rosario (coord.): *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas: Fernando Gallego y el antiguo retablo de la catedral de Zamora*, Junta de Castilla y León, Zamora, 2007, pp. 15-48.

SILVA MAROTO (2007c).

SILVA MAROTO, Pilar: “Obras para la devoción privada en Castilla a fines del siglo XV. El Maestro de Osma”, en VV.AA.: *In Sapientia Libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 137-147.

SOLER DEL CAMPO (1991).

SOLER DEL CAMPO, Álvaro: *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leones y Al-Andalus (siglos XII-XIV)*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1991.

SOLER NAVARRO (2009).

SOLER NAVARRO, Ana María: *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*, Tesis Doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2009), inédita.

BIBLIOGRAFÍA.

SUREDA i PONS (1981).

SUREDA i PONS, Joan: *La pintura románica en Cataluña*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

SUREDA i PONS (1992).

SUREDA i PONS, Joan: *La pintura protogótica (Cuadernos de Arte Español, n.º 27)*, Historia 16, Madrid, 1992.

SUREDA i PONS (1994),

SUREDA i PONS, Joan: "Pintura", en VV.AA.: *Arte románico (Historia del Arte de Castilla y León, t. II)*, Ámbito Ediciones, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994, pp. 213-262.

SUREDA i PONS (1995).

SUREDA i PONS, Joan: *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla y León y Galicia)*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

TARACENA AGUIRRE/TUDELA DE LA ORDEN (1979).

TARACENA AGUIRRE, Blas y TUDELA DE LA ORDEN, José: *Guía artística de Soria y su provincia*, 5ª ed., s.e., 1979 (Primera ed.: Imprenta E. las Heras, Soria, 1928).

TARACENA AGUIRRE/TUDELA DE LA ORDEN (1997).

TARACENA AGUIRRE, Blas y TUDELA DE LA ORDEN, José: *Guía artística de Soria y su provincia*, 6ª ed., Diputación Provincial de Soria, Soria, 1997.

TATARKIEWICZ (1990).

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la estética. La estética medieval*, t. II, Ediciones Akal, Madrid, 1990.

TEJERO (1973).

TEJERO, Isidoro: "Cuéllar: arte e historia", *Estudios segovianos*, t. XXV, n.º 74-75, Segovia, 1973, pp. 161-197.

TORMO Y MONZÓ (1910).

TORMO Y MONZÓ, Elías: "Gherardo Starnina en España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 18, n.º 2, Madrid, 1910, pp. 82-101.

TORRE DE TRASSIERRA (1894-1896).

TORRE DE TRASSIERRA, Gonzalo de la: *Cuéllar*, Establecimiento tipográfico de Agustín Avrial, Madrid, 1894-1896 (ed. facs. Canal 21 & Torreón de la Marquesa, Segovia, 1996).

TOVAR (1933).

TOVAR, Antonio: "Papeletas de arte mudéjar castellano: la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. I, Valladolid, 1933, pp. 16-27.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

TRENS (1946).

TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1946.

UBIETO ARTETA (1961).

UBIETO ARTETA, Antonio (ed.): *Colección diplomática de Cuéllar*, Diputación provincial de Segovia, Segovia, 1961.

URREA FERNÁNDEZ (1978).

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La catedral de Valladolid y Museo Diocesano*, Ed. Everest, Madrid, 1978.

URREA FERNÁNDEZ/BRASAS EGIDO (1981).

URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos: *Antiguo partido judicial de Villalón de Campos (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XII)*, 1ª ed., Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1981.

URREA (1997).

URREA, Jesús: “La primera catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid*, n.º 32, Valladolid, 1997, pp. 147-160.

URREA FERNÁNDEZ (2003).

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Antiguo partido judicial de Valoria la Buena (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. VII)*, 2ª ed., Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 2003.

VAL VALDIVIESO (1985).

VAL VALDIVIESO, Mª Isabel del: “Introducción al estudio del obispado de Osma en la Baja Edad Media”, *Celtiberia*, vol. XXXV, Soria, 1985, pp. 211-251.

VALDEÓN BARUQUE (1985).

VALDEÓN BARUQUE, Julio: *Crisis y recuperación. Siglos XIV-XV*, (*Historia de Castilla y León*, t. V), Ámbito Ediciones, Valladolid, 1985.

VALDEÓN BARUQUE (2004).

VALDEÓN BARUQUE, Julio: *Las raíces medievales de Castilla y León*, Ámbito Ediciones, Valladolid, 2004.

VALDÉS FERNÁNDEZ (1981).

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel: *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, Colegio Universitario de León, Institución “Fray Bernardino de Sahagun”, León 1981.

VALDÉS FERNÁNDEZ (1994).

VALDÉS FERNÁNDEZ: *Arte de los siglos XII a XV y cultura mudéjar (Historia del Arte de Castilla y León, t. IV)*, Ámbito Ediciones, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994, pp. 9-128.

BIBLIOGRAFÍA.

VALDIVIESO (1975).

VALDIVIESO, Enrique: *Antiguo partido judicial de Peñafiel (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. VIII)*, 1ª ed., Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1975.

VELASCO BAYÓN (1974).

VELASCO BAYÓN, Balbino (O. Carm.): *Historia de Cuéllar*, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1974.

VELASCO BAYÓN (1978).

VELASCO BAYÓN, Balbino (O. Carm.): *Cuéllar*, Ed. Everest, León, 1978.

VILLALPANDO/VERA (1952).

VILLALPANDO, Manuela y VERA, Juan de: “Notas para un diccionario de artistas segovianos del siglo XVI”, *Estudios Segovianos*, t. IV, Segovia, 1952, pp. 59-160.

VILLALPANDO/DÍAZ MIGUEL (1972).

VILLALPANDO Manuela y DÍAZ- MIGUEL M.D.: “Aportaciones a la historia de Villacastín. Pleito entre el lugar de Villacastín y la comunidad y tierra de Segovia. Años 1381-1491”, *Estudios Segovianos*, t. XXIV, Segovia, 1972, pp. 11-70.

VIVES I GATELL (1963).

VIVES I GATELL, José: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Instituto Enrique Flórez, Barcelona, 1963.

VORÁGINE (2008).

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2 tomos., Alianza Editorial, Madrid, 2008 (Primera ed.: Alianza Editorial, Madrid, 1982).

VV.AA. (1970).

VV.AA.: *Cuéllar (Segovia): guía turística*, Obra cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia, 1970.

VV.AA. (1987).

VV.AA.: *Las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)*, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1987.

VV.AA. (1989).

VV.AA.: *Inventario artístico de Soria y su provincia*, 2 tomos, Instituto de Restauración y Conservación de bienes culturales, Madrid, 1989.

VV.AA. (1991).

VV.AA.: *Tres restauraciones en Segovia: Fuentesoto, Sacramenia y Cuevas de Provanco*, Consejería de Fomento, Valladolid, 1991.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.

VV.AA. (2000).

VV.AA.: *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2000.

VV.AA. (2003).

VV.AA.: *Fresno el Viejo, ocho veces centenario: estudio sobre la restauración y rehabilitación de la iglesia de San Juan Bautista*, Valladolid, 2003.

VV.AA. (2005).

VV.AA.: *Los Apócrifos: Tras las huellas de Jesús y María. Una luz distinta sobre los Evangelios*, Ed. Humanitas, Barberá del Vallés (Barcelona), 2005.

VV.AA. (2010).

VV.AA.: “Estrategia de actuación ante una ruina románica. La ermita de la Virgen del Vallejo en Alcozar (Soria)”, en *Actas del VI Congreso Internacional Restaurar la memoria AR&PA. La gestión del patrimonio hacia un planteamiento sostenible*, t. II (Valladolid, 2008), Junta de Castilla y León, Valladolid, 2010, pp. 45-50.

WATTENBERG GARCÍA (1976).

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa: *Museo Arqueológico provincial de Valladolid*, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Valladolid, 1976.

WATTENBERG GARCÍA (1997).

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (coord.): *Museo de Valladolid: Colecciones*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.

YAGÜE HOYAL (1997).

YAGÜE HOYAL, Pablo Luis: “Historia de la restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León”, en VV.AA.: *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Junta de Castilla y León y Banco Bilbao Vizcaya, Valladolid, 1997, pp. 59-66.

YARZA LUACES (1982).

YARZA LUACES, Joaquín: *Historia del arte hispánico. La Edad Media*, Ed. Alambra, Madrid, 1982.

YARZA LUACES (1988).

YARZA LUACES, Joaquín: “La capilla funeraria hispana en torno a 1400”, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (coord.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91.

YARZA LUACES (1994).

YARZA LUACES, Joaquín: “El retrato medieval: la presencia del donante”, en VV.AA.: *El retrato en el Museo del Prado*, Grupo Anaya y Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1994, pp. 55-89.

BIBLIOGRAFÍA.

YARZA LUACES (1997).

YARZA LUACES, Joaquín: “Un perfil de Nicolás Francés”, en VV.AA.: *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*, Junta de Castilla y León y Banco Bilbao Vizcaya, Valladolid, 1997, pp. 11-23.

YARZA LUACES (2000).

YARZA LUACES, Joaquín: *Gil de Siloé, retablo de la concepción en la capilla del obispo Acuña (catedral de Burgos)*, Asociación de Amigos de la catedral de Burgos, Burgos, 2000.

YARZA LUACES (2004).

YARZA LUACES, Joaquín: “Artes del color del siglo XV en la catedral de León”, en YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds): *La catedral de León en la Edad Media*, Actas del Congreso Internacional (León, 2003), Universidad de León, León, 2004, pp. 399-431.

ZURITA NIETO (1921).

ZURITA NIETO, José: *Aniversarios, obras Pías y memorias fundadas hasta 1622 en la Iglesia de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid: según se contienen en los libros de la Cadena*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1921.



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL:

**LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN:
PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.**

TOMO II. ILUSTRACIONES.

Presentada por Sergio Núñez Morcillo para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
D. Fernando Gutiérrez Baños

ÍNDICE DEL TOMO II. ILUSTRACIONES.

CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE VALLADOLID.....1

1.- AGUILAR DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Andrés.....3

2.- ALCAZARÉN. Representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* pinturas murales de iglesia de Santiago.....9

3.- AMUSQUILLO. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir.....15

4.- CASTRILLO DE DUERO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....21

5.- FOMPEDRAZA. Pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé.....31

6.- FRESNO EL VIEJO. Pinturas murales del hemiciclo y la bóveda de cascarón absidales de la iglesia de San Juan Bautista.....47

7.- MOJADOS. Pintura mural de la *Anunciación* de la iglesia de San Juan.....63

8.- MOJADOS. Pinturas murales de la iglesia de Santa María.....69

9.- PALACIOS DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.....77

10.- PEÑAFIEL. Mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo.....85

11.- PEÑAFIEL. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo.....93

12.- VALLADOLID. Pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor.....101

13.- VILLALÓN DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.....111

14.- VILLANUEVA DE LOS INFANTES. Pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor.....121

15.- VILLARMENTERO DE ESGUEVA. Pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana.....135

16.- VILLASEXMIR. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....143

17.- WAMBA. Pinturas murales de la capilla situada en el lado septentrional de la cabecera de la iglesia de Santa María.....153

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

18.- WAMBA. Pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María.....165

**CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
SEGOVIA.....171**

19.- BERCIAL. Pinturas murales de una capilla lateral de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces.....173

20.- CUÉLLAR. Pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena.....181

21.- CUÉLLAR. Pinturas murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de su mujer doña Urraca García de Tapia de la iglesia de San Esteban187

22.- CUEVAS DE PROVANCO. Pinturas murales de la iglesia de la Invenición de la Santa Cruz.....197

23.- ITUERO Y LAMA. Pinturas murales de la iglesia de Santiago.....207

24.- LA CUESTA. Pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal.....211

25.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS. Pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....219

26.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS. Pinturas murales de la nave de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....227

27.- PINAREJOS. Mural de la *Última Cena* del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....231

28.- PINAREJOS. Representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* del pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....241

29.- SACRAMENIA. Pinturas murales de la iglesia de Santa Marina.....245

30.- SEGOVIA. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz.....259

**CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
SORIA.....269**

31.- ÁGREDA. Pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña.....271

32.- ALCOZAR. Pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo (antigua parroquia de San Esteban Protomártir).....281

INDICE TOMO II

33.- BOCIGAS DE PERALES. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro.....	289
34.- CASTILLEJO DE ROBLEDO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.....	299
35.- EL BURGO DE OSMA. Pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo norte del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción.....	307
36.- FUENTEARMEGIL. Pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de San Andrés.....	313
37.- MATANZA DE SORIA. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista.....	323
38.- OSONILLA. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora...	329
39.- REJAS DE SAN ESTEBAN. Ángel tenante de escudo de las pinturas murales de la iglesia de San Martín.....	335
40.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la bóveda del cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.....	341
41.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban...	347
42.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel...	351
43.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Mural del <i>San Cristóbal</i> de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.....	359
44.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.....	365
45.- SORIA. Pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro.....	379
46.- VILLANUEVA DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol.....	387

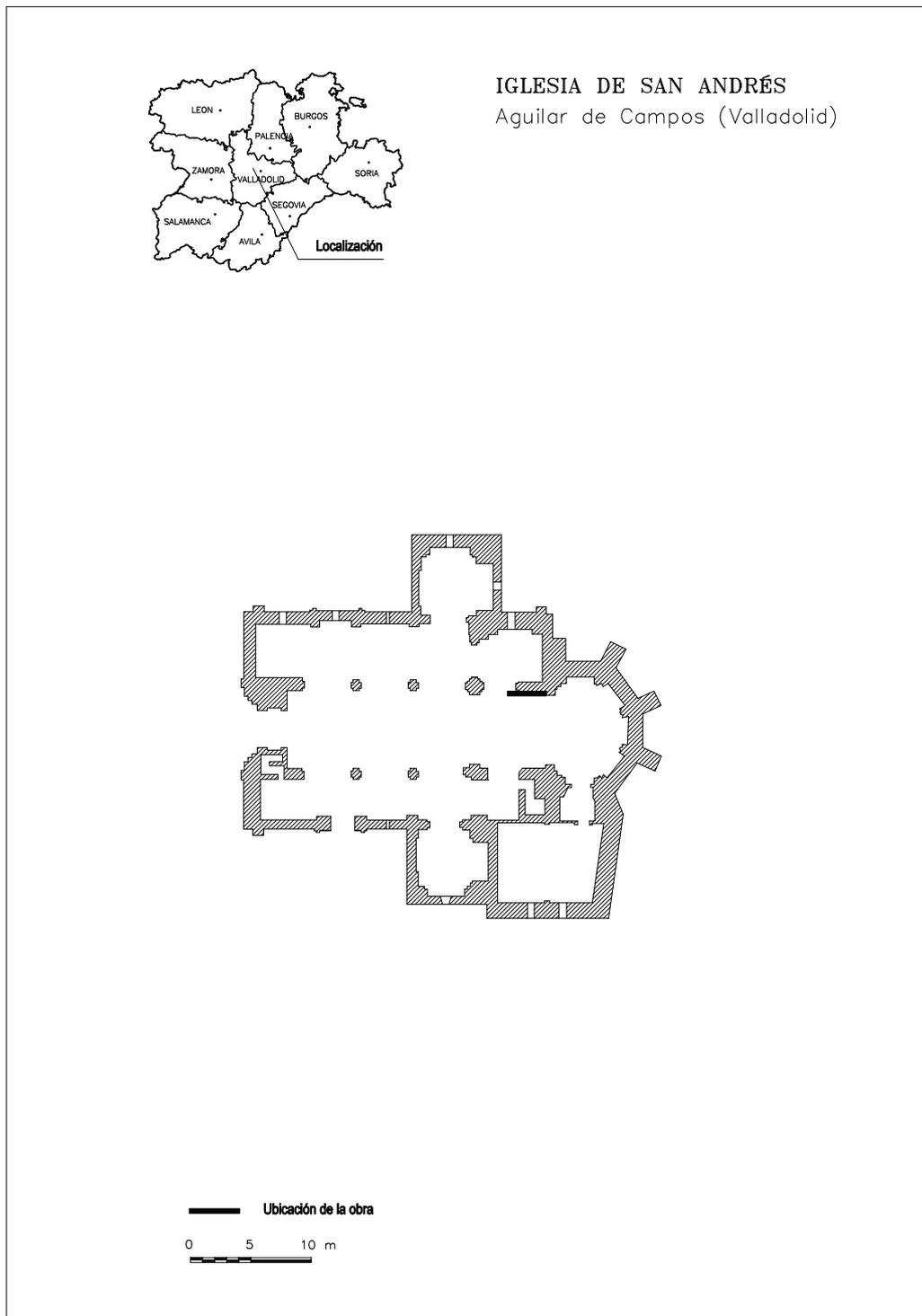
CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
VALLADOLID

**CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
VALLADOLID.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

1. AGUILAR DE CAMPOS. Pinturas murales
de la iglesia de San Andrés.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



AGUILAR DE CAMPOS



Il. 1- Aguilar de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Andrés, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 2- Aguilar de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Andrés: Detalle de la efigie de *San Cristóbal*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.



II. 3- Aguilar de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Andrés: Detalle del rostro y cabeza nimbada del Niño Jesús, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.

AGUILAR DE CAMPOS



Il. 4- Santa María la Real de Nieva (Segovia), pinturas murales de la iglesia de Santa María: imagen de *San Cristóbal*, finales del siglo XIV. Estado en 2010.



Il. 5- San Cebrián de Mudá (Palencia), pinturas murales de la iglesia de San Cipriano y San Cornelio: imagen de *San Cristóbal*, ca. 1485-1490 (foto: MANZARBEITIA VALLE (2010), p. 295).

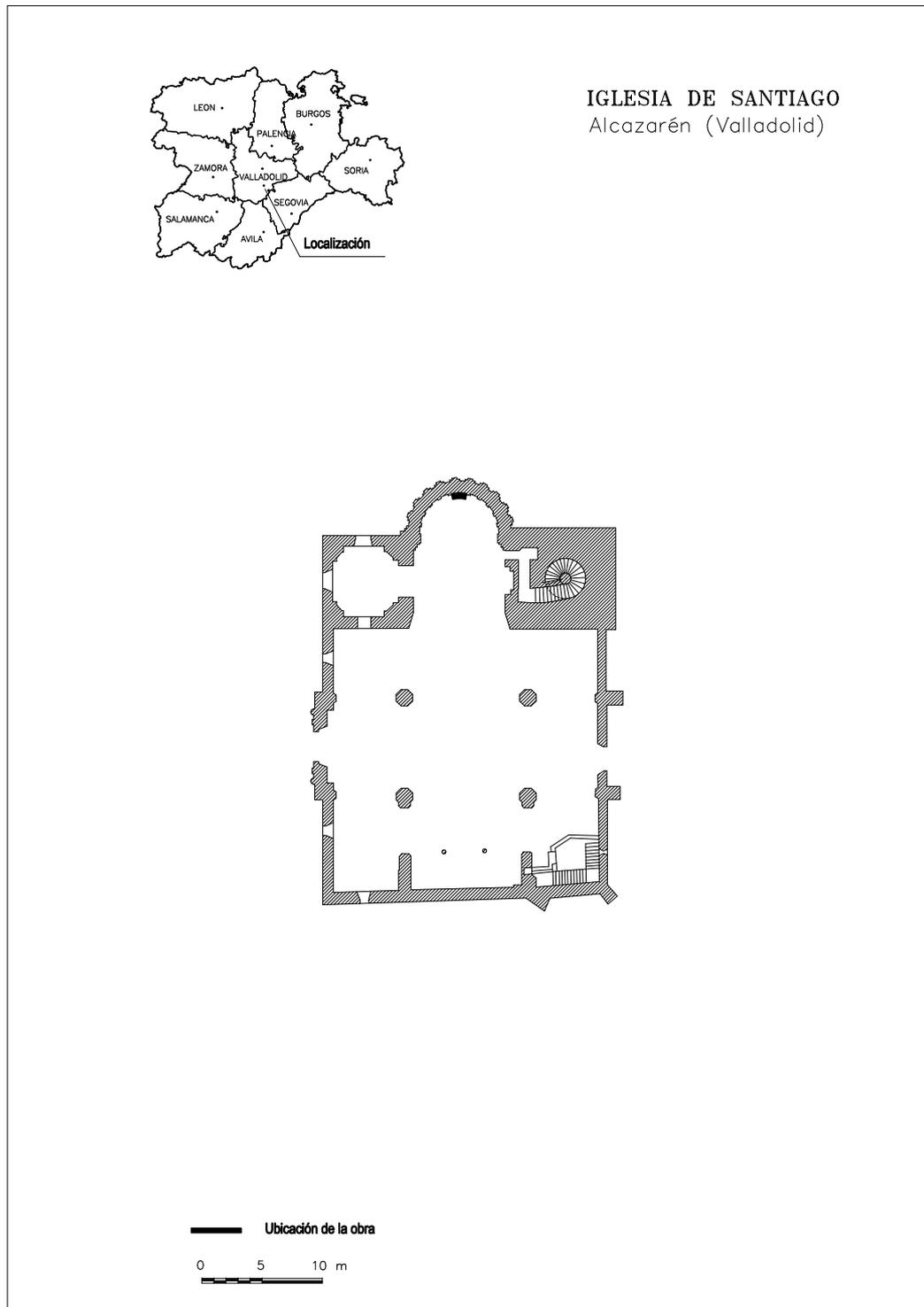
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 6- Rejas de San Esteban (Soria), pinturas murales de la iglesia de San Martín: imagen de *San Cristóbal*, finales del siglo XIV. Estado en 2011.

2.- ALCAZAREN. Representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* de la iglesia de Santiago.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



ALCAZARÉN



II. 7- Alcazarén. Iglesia de Santiago.
Estado previo al desmontaje del
retablo en la década de los 80 (foto:
Archivo fotográfico del
Departamento de Historia del Arte de
la Universidad de Valladolid).

II. 8- Alcazarén. Pinturas murales de
la iglesia de Santiago: Estado después
del hallazgo, ca. 1400 (foto: Archivo
de la Dirección General de
patrimonio y Promoción Cultural de
la Junta de Castilla y León, VA-21).



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA.



Il. 9- Alcazarén, pinturas murales de la iglesia de Santiago, ca. 1400. Estado en 2009.



Il. 10- Alcazarén, pinturas murales de la iglesia de Santiago: detalle de *Santiago en la batalla de Clavijo*, primer tercio del siglo XV. Estado en 2009.

ALCAZARÉN

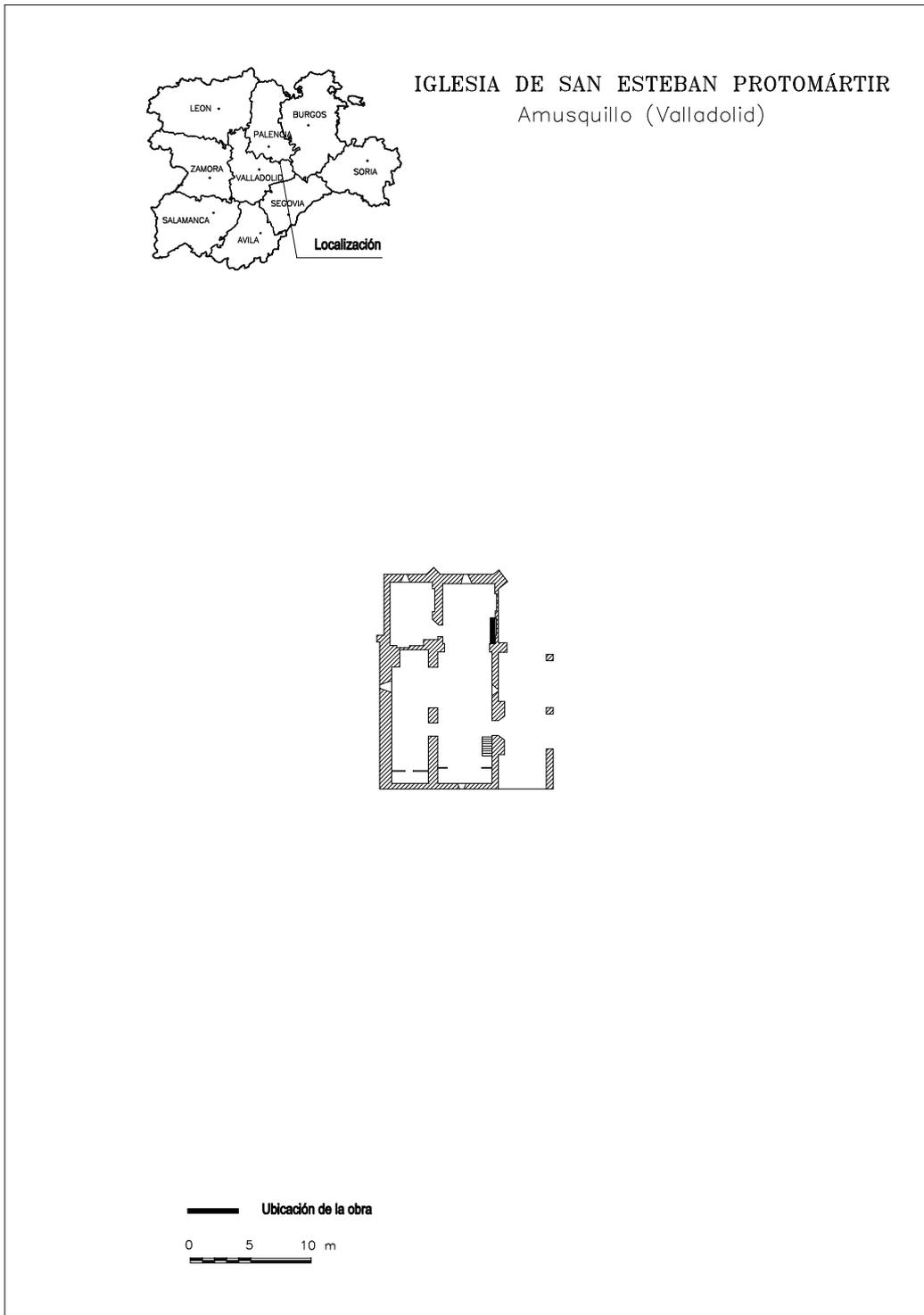


Il. 11- Rejas de San Esteban, pinturas murales de la iglesia de San Martín: detalle de *Santiago en la batalla de Clavijo*. finales del siglo XIV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

3.- AMUSQUILLO. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



AMUSQUILLO



II. 12- Amusquillo, pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir: Situación del conjunto mural en el marco de la capilla mayor del templo, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE
VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 13- Amusquillo, pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir: Detalle del fragmento pictórico, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 14- Amusquillo, pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir: Detalle de la Virgen María con el Niño, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

AMUSQUILLO

Il. 15- Amusquillo, pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir: Detalle de *San Miguel alanceando al dragón*. primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

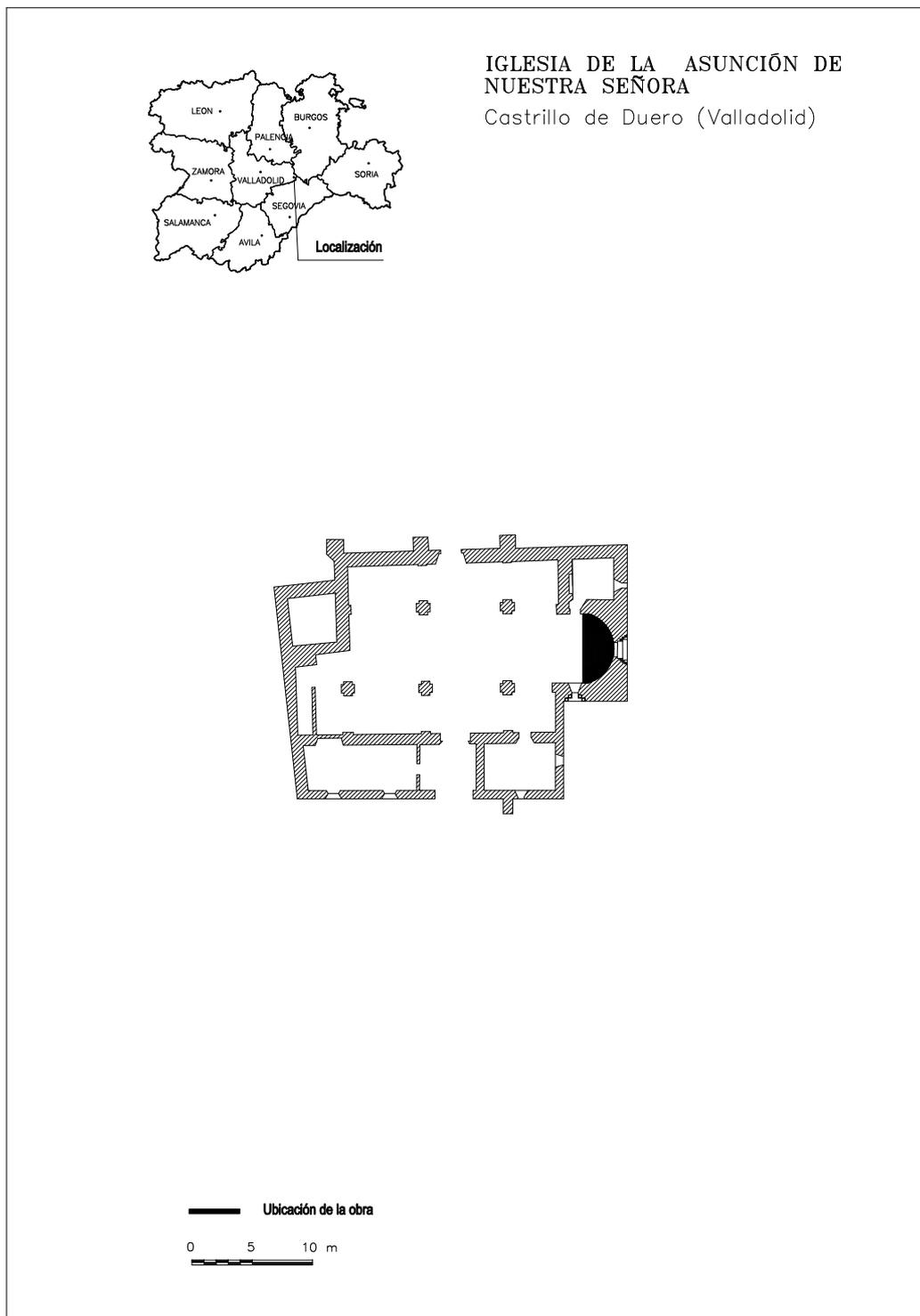


Il. 16- Amusquillo, pinturas murales de la iglesia de San Esteban Protomártir: Detalle del posible *San Esteban*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

4.- CASTRILLO DE DUERO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



CASTRILLO DE DUERO



Il. 17- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Desarrollo del programa pictórico por la cabecera del templo. último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 18- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Santos *Cosme* y *Damián*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 19- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Santos *Cosme* y *Damián*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

CASTRILLO DE DUERO



II 20- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Calle situada a la derecha del vano central, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



II 21- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: *Adoración de los Reyes Magos*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II 22- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: La *Huida a Egipto*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



II 23- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Desarrollo del programa iconográfico en la bóveda de cuarto de esfera absidal, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

CASTRILLO DE DUERO



II 24- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: *Cristo en Majestad*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



II 25- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: *Águila de San Juan*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II 26- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: León de *San Marcos*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



II 27- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Hombre de *San Mateo*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

CASTRILLO DE DUERO



II 28- Castrillo de Duero, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Toro de *San Lucas*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

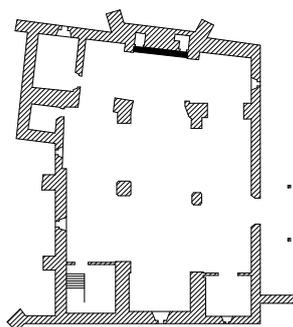
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

5.- FOMPEDRAZA. Pinturas murales de la
iglesia de San Bartolomé.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ
Fompedraza (Valladolid)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

FOMPEDRAZA



II. 29. Fompedraza Iglesia de San Bartolomé. Estado previo al desmontaje del retablo mayor (foto: Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid).



II. 30. Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Estado previo a la limpieza superficial, ca. 1470. Estado en 2009 (foto: "Informe final de la restauración de las pinturas murales del ábside de la iglesia de Fompedraza", Restaurograma S.L.).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 31. Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Estado de las pinturas murales en 2010, ca. 1470.



Il. 32. Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Despiece de sillería roja, ca. 1470. Estado en 2010.

FOMPEDRAZA



Il. 33- Iglesia parroquial de Aento (Zaragoza). Retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomas Becket* (foto: LACARRA DUCAY (2004), p. 112).



Il. 34- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Ciclo hagiográfico de *San Bartolomé*, ca. 1470. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 35- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Efigie del santo apóstol, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 36- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *San Bartolomé liberando a un endemoniado de la posesión diabólica*, ca. 1470. Estado en 2010.

FOMPEDRAZA



Il. 37- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *San Bartolomé derriba un ídolo del Templo*, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 38- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *San Bartolomé libera del demonio a la hija del monarca Polimio*, ca. 1470. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

Il. 39- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Pontífices del Templo Pontífices del Templo reciben la reprimenda del ídolo al que adoraban*, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 40- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Prendimiento de San Bartolomé*. ca. 1470. Estado en 2010.

FOMPEDRAZA



Il. 41- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Encuentro de San Bartolomé con el rey Astiages*, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 42- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Crucifixión y desollamiento de San Bartolomé*, ca. 1470. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

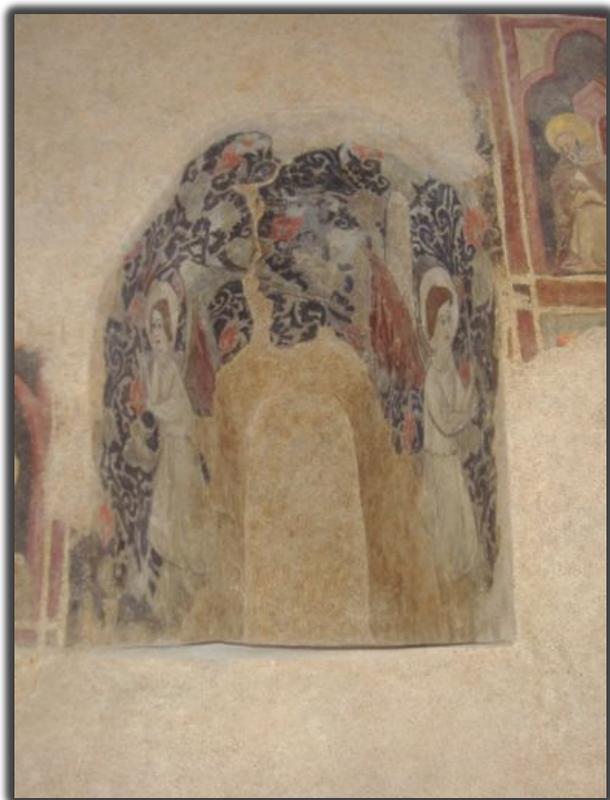


Il. 43- Museo de Tarrassa, fragmento de retablo de San Bartolomé: Detalle del *Martirio de San Bartolomé*, segundo cuarto del siglo XIV (foto: MELERO-MONEO (2005), p.167, fig. 56).



Il. 44- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *San Bartolomé portando su piel a cuestras*, ca. 1470. Estado en 2010.

FOMPEDRAZA



II. 45- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Ángeles ceroferearios*, ca. 1470. Estado en 2010.



II. 46- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Clemente de Segovia: *Ángeles turiferarios*.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



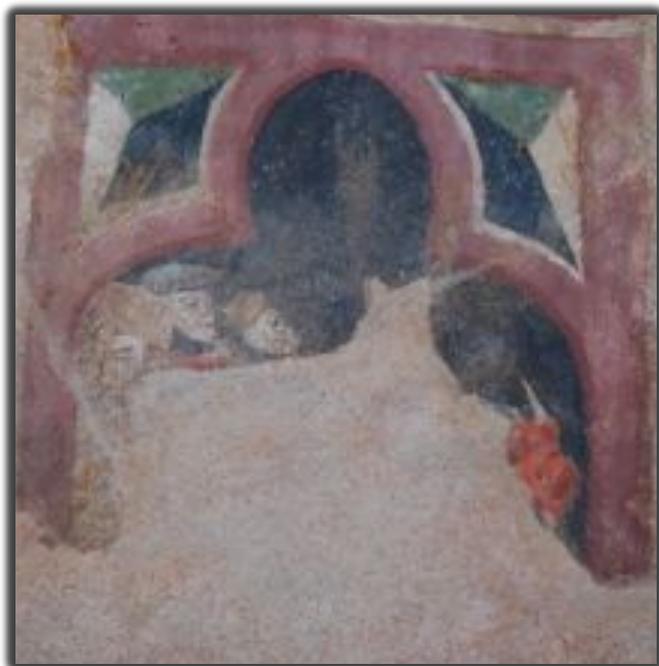
Il. 47- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Ciclo hagiográfico de *Santa Lucía*, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 48- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Santa Lucía y Eutiquia rezando ante el sepulcro de Santa Águeda*, ca. 1470. Estado en 2010.

FOMPEDRAZA

Il. 49- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Posible representación de la *visión de Santa Águeda por Santa Lucía*, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 50- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Santa Lucía es arrastrada por una yunta de bueyes*, ca. 1470. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 51- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *Santa Lucía es degollada*, ca. 1470. Estado en 2010.



Il. 52- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: Ciclo hagiográfico de *San Antonio Abad*, ca. 1470. Estado en 2010.

FOMPEDRAZA



Il. 53- Fompedraza, pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé: *San Antonio Abad haciendo vida eremítica*, ca. 1470. Estado en 2010.

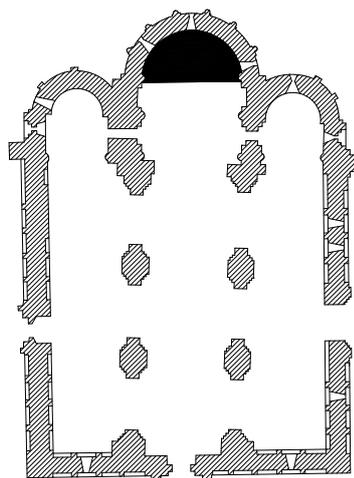
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

6.- FRESNO EL VIEJO. Pinturas murales del hemiciclo y de la bóveda de cascarón absidales la iglesia de San Juan Bautista.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA
Fresno el Viejo (Valladolid)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

FRESNO EL VIEJO



Il. 54- Fresno el Viejo. Iglesia de San Juan Bautista. Aspecto que presentaba la capilla mayor con anterioridad al desmontaje del retablo mayor y a la eliminación de la yesería de la bóveda (foto: GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2002), p. 306).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 55- Fresno el Viejo, pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista: Desarrollo del programa pictórico por el hemiciclo y el cascarón absidales. Estado en 2008.



Il. 56- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemiciclo absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Visitación*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.

FRESNO EL VIEJO



Il. 57- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemiciclo absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Nacimiento de San Juan Bautista*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.



Il. 58- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemiciclo absidal la iglesia de San Juan Bautista: *Imposición del nombre a San Juan Bautista*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 59- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemicycle absidal la iglesia de San Juan Bautista: Detalle de la inscripción *Ioanes vocabitur* en la escena alusiva a la *Imposición del nombre a San Juan Bautista*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.



Il. 60- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemicycle absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Miembros del Templo*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.

FRESNO EL VIEJO



Il. 61- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemiciclo absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Bautismo de San Juan Bautista por Cristo*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.



Il. 62- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemiciclo absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Reprimenda de San Juan Bautista a Herodías*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 63- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemicycle absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Prendimiento y Encarcelamiento de San Juan Bautista*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.



Il. 64- Fresno el Viejo, pinturas murales del hemicycle absidal de la iglesia de San Juan Bautista: *Banquete de Herodes y la danza de Salomé*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2008.

FRESNO EL VIEJO



Il. 65- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista: visión general, ca. 1460-70. Estado en 2008.



Il. 66- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista: *Cristo en Majestad*. ca. 1460-70. Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

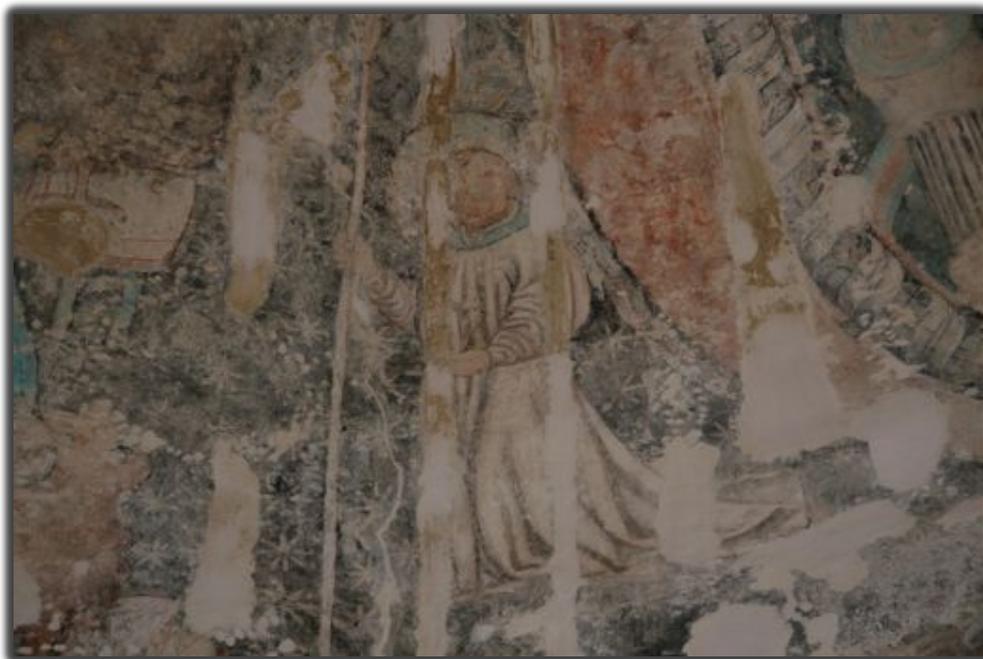


Il. 67- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista: *Ángel portado la cruz*, ca. 1460-70. Estado en 2008.



Il. 68- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista, *Ángel portado la columna*. ca. 1460-70. Estado en 2008.

FRESNO EL VIEJO



Il. 69- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista, *Ángel portado la lanza y los clavos*, ca. 1460-70. Estado en 2008.



Il. 70- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista: Hombre de *San Mateo*, ca. 1460-70. Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 71- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista: Toro de *San Lucas*, ca. 1460-70. Estado en 2008.



Il. 72- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera de la iglesia de San Juan Bautista: León de *San Marcos*, ca. 1460-70. Estado en 2008.

FRESNO EL VIEJO



Il. 73- Fresno el Viejo, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Representación del sol y la luna, ca. 1460-70. Estado en 2008.



Il. 74- Fresno el Viejo, pinturas murales del arco de separación entre el tramo recto presbiterial y la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Juan Bautista, ca. 1460-70. Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 75- Fresno el Viejo, pinturas murales Arco de separación entre el tramo recto presbiterial y la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Detalle del programa pictórico, ca. 1460-70. Estado en 2008.

FRESNO EL VIEJO



Il. 76- Fresno el Viejo, pinturas murales del arco de separación entre el tramo recto presbiterial y la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Detalle de una de las efigies, ca. 1460-70. Estado en 2008.

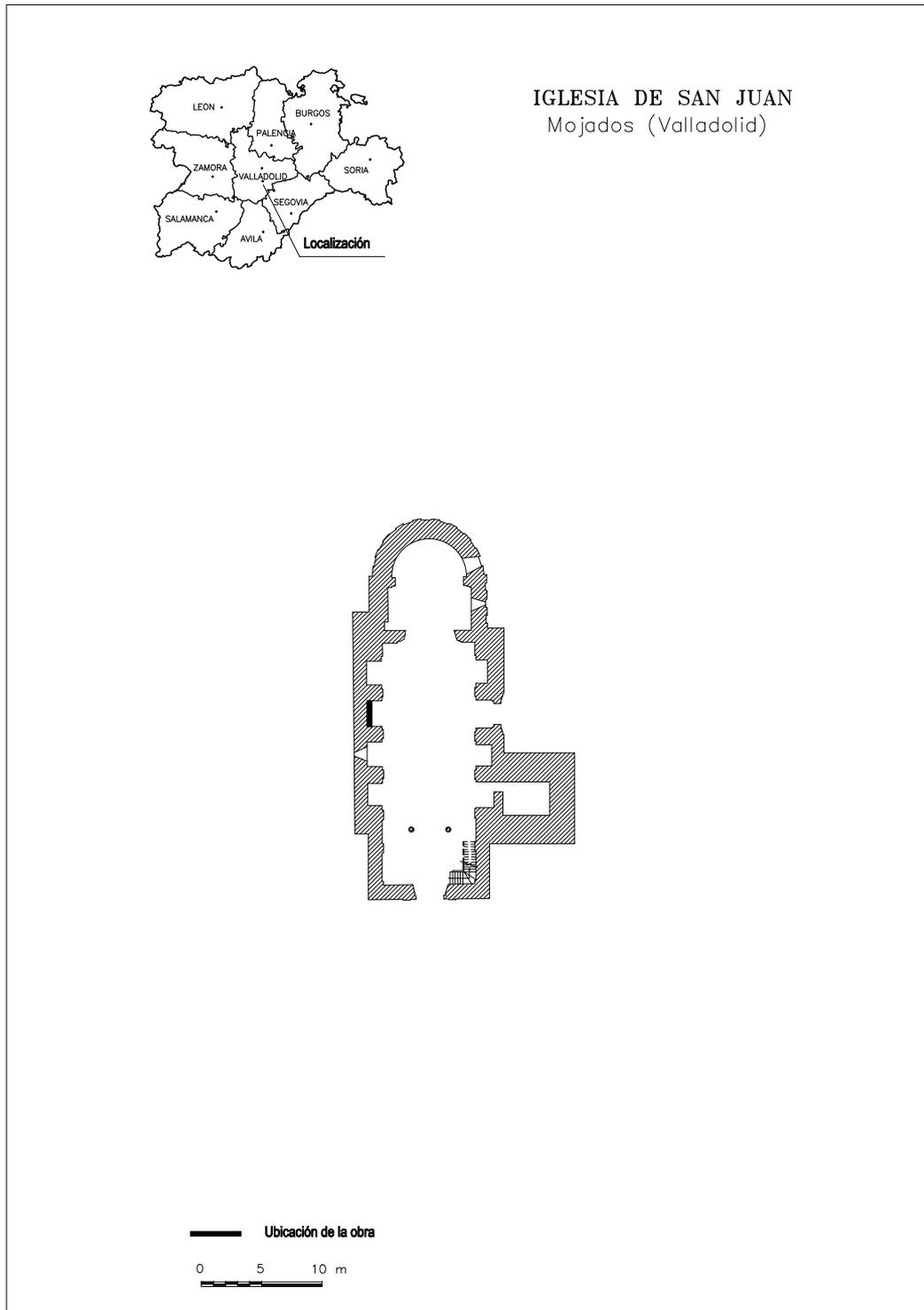


Il. 77- Fresno el Viejo, pinturas murales del arco de separación entre el tramo recto presbiterial y la bóveda de cascarón absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Detalle de una de las efigies, ca. 1460-70. Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

7.- MOJADOS. Pintura mural de la
Anunciación de la iglesia de San Juan.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



MOJADOS



Il. 78. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan, segunda mitad del siglo XV: Estado de la pintura mural de la *Anunciación* en el momento de su hallazgo (foto: “Informe Final Pintura mural de la Anunciación. Mojados (Valladolid)”, Archivo del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León).



Il. 79. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan: Pintura mural de la *Anunciación*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 80. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan: *San Miguel arcángel combatiendo al dragón*, ca. 1360-1370. Estado en 2012.



Il. 81. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan: *Virgen María*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.

MOJADOS

Il. 82. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan: Arcángel San Gabriel, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 83. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan: Paloma del Espíritu Santo, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.

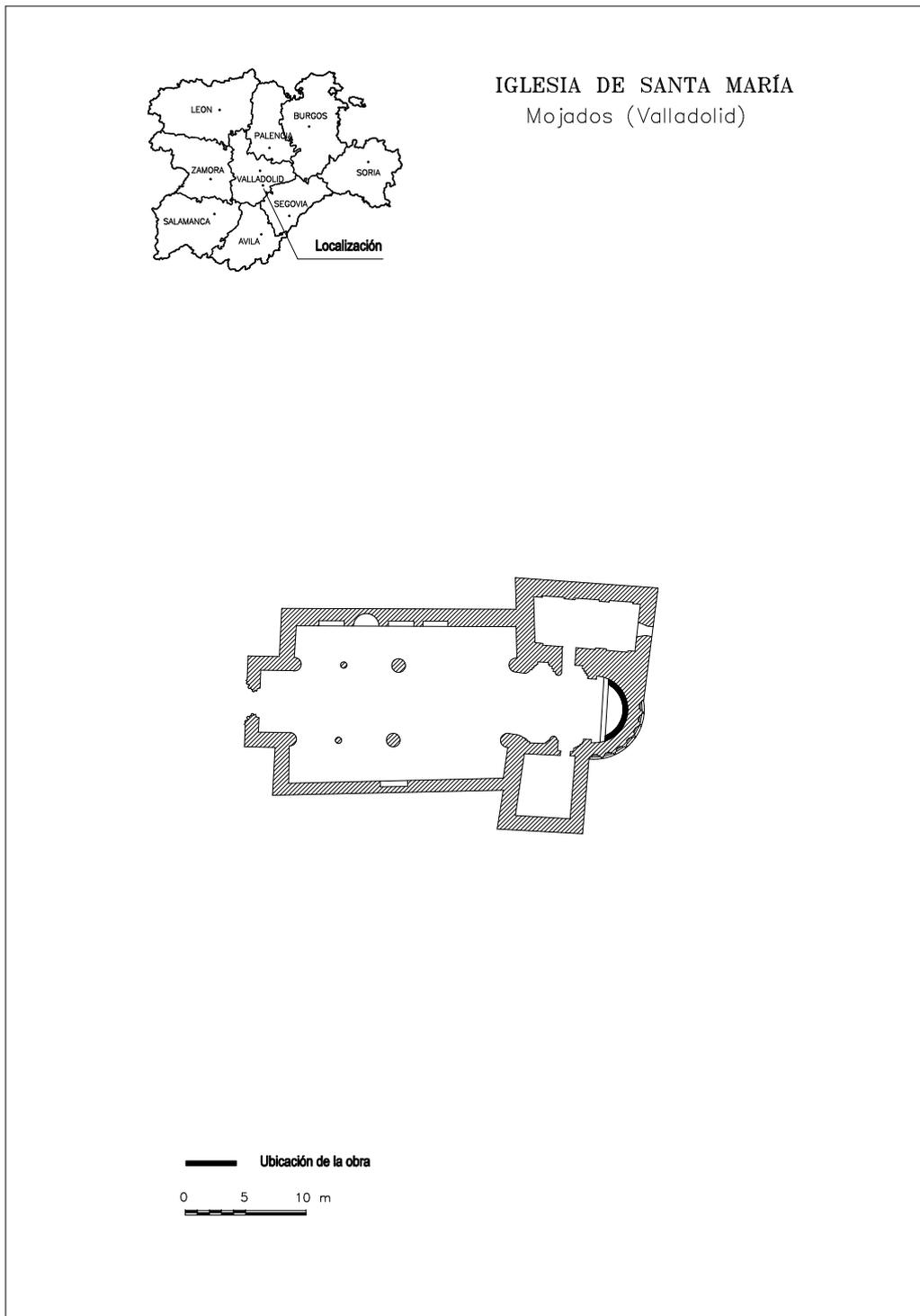
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



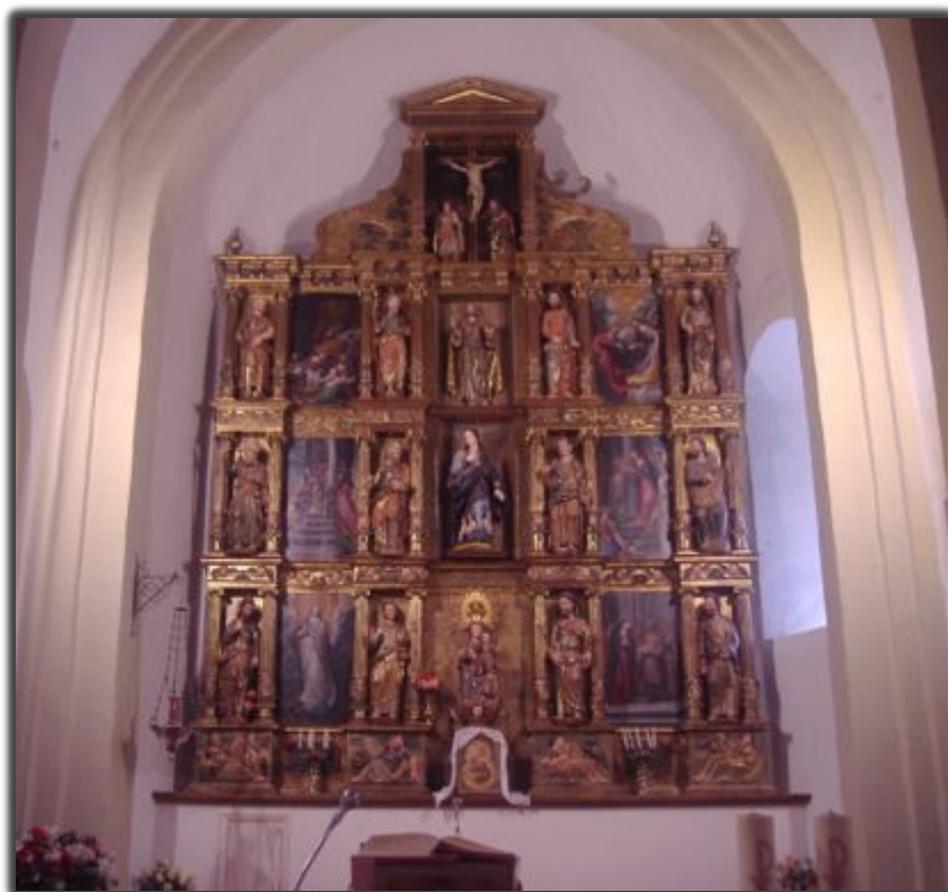
Il. 84. Mojados, pinturas murales de la iglesia de San Juan: Filacteria portada por el arcángel San Gabriel, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2012.

8.- MOJADOS. Pinturas murales de la iglesia
de Santa María.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



MOJADOS



Il. 85- Mojados. Iglesia de Santa María. Retablo mayor del templo tras el que se encontraron las pinturas murales.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 86- Mojados, pinturas murales de la iglesia de Santa María: vestigios pictóricos hallados tras el desmontaje del retablo mayor en 2007, primeras décadas del siglo XV (foto: “Informe de Retablo mayor del templo. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, VA-625).

MOJADOS



Il. 87- Mojados, pinturas murales de la iglesia de Santa María: vestigio de una cruz, primeras décadas del siglo XV. Estado en 2007 (foto: “Informe de Retablo mayor del templo. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, VA-625).



Il. 88- Cruz parroquial gótica de la iglesia de Mérida (Valladolid) (foto: BRASAS EGIDO (1980), fig. 19).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 89- Mojados, pinturas murales de la iglesia de Santa María: *San Pablo*, primeras décadas del siglo XV. Estado en 2007 (foto: “Informe de Retablo mayor del templo. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, VA-625).



II. 90- Mojados, pinturas murales de la iglesia de Santa María: *San Pedro*, primeras décadas del siglo XV. Estado en 2007 (foto: “Informe de Retablo mayor del templo. Estudio para la determinación del estado de conservación y valoración histórico-artística del conjunto de pintura mural y fábrica de ladrillo del ábside mudéjar de la iglesia de Santa María, en Mojados (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, VA-625).

MOJADOS

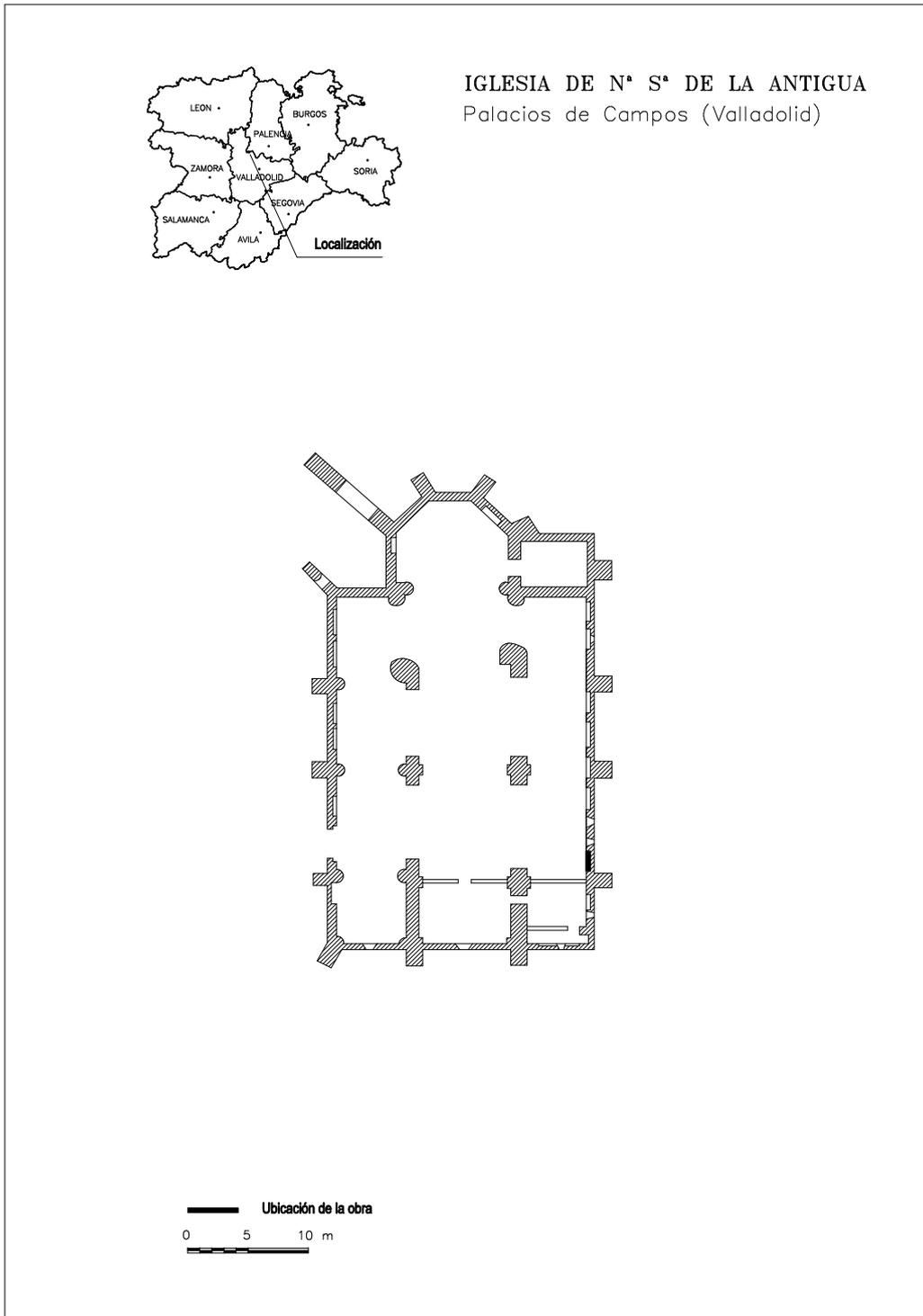


Il. 91- Alcazarén, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Efigies de *San Pedro* y *San Pablo* flanqueando el vano central (foto: Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

9.- PALACIOS DE CAMPOS. Pintura mural
de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



PALACIOS DE CAMPOS



Il. 92- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Virgen María con el Niño escoltada por donantes, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 93- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Detalle de la Virgen María con el Niño, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 94- Nicolás Francés. Tabla de la *Virgen con el Niño* del retablo con escenas de la vida de Cristo y de San Francisco de Asís. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Il. 95- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Detalle del Niño Jesús agarrando un pequeño pajarito con su mano derecha, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.

PALACIOS DE CAMPOS



Il. 96- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Donante femenino, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.

Il 97- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Donante masculino, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il 98- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Orante femenino, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il 99- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Orante femenino, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.

PALACIOS DE CAMPOS



Il 100- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Orante masculino, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il 101- Palacios de Campos, pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua: Orante masculino, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2011.

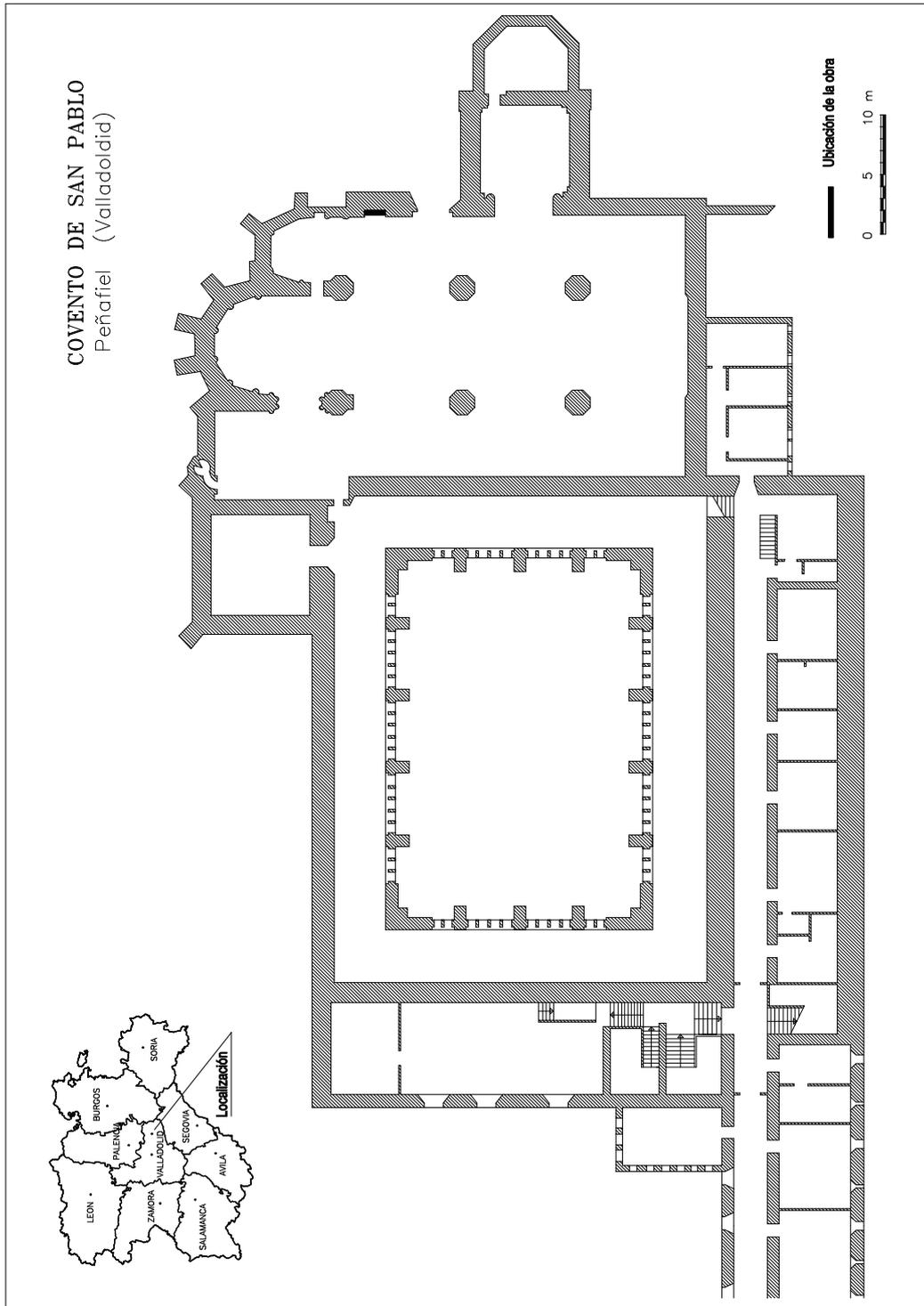
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il 102- Círculo de Juan Rodríguez de Toledo. *Virgen con el Niño con Santa Catalina y con los donantes*. Museo de Valladolid.

10.- PEÑAFIEL. Mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo de Peñafiel.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



PEÑAFIEL



II. 103- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid), finales del siglo XV. Estado en 2011.

II. 104- Peñafiel. Iglesia del convento de San Pablo: Hornacina de la Virgen de Fátima. Estado en 2012.



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 105- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid): Representación de la Virgen María con arreglo a la dúplice iconografía de la Inmaculada Concepción y de Nuestra Señora de la Expectación, finales del siglo XV. Estado en 2011.

Il. 106- Mayorga de Campos (Valladolid), Iglesia del Salvador: Virgen apocalíptica representada en el retablo procedente de la iglesia de Santa María de Arvas de la misma localidad.



PEÑAFIEL



Il. 107- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid): Representación del Niño Jesús sobre el vientre de la Virgen María, finales del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 108- Barbadillo del Mercado (Burgos), Representación de la Virgen María con el Niño Jesús sobre su vientre (foto: NIETO GALLO (1944-1945), lam. XV).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 109- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid): Virgen María del episodio de la *Anunciación*, finales del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 110- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid): El arcángel San Gabriel del episodio de la *Anunciación*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

PEÑAFIEL



Il. 111- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid): Profeta *Salomón*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



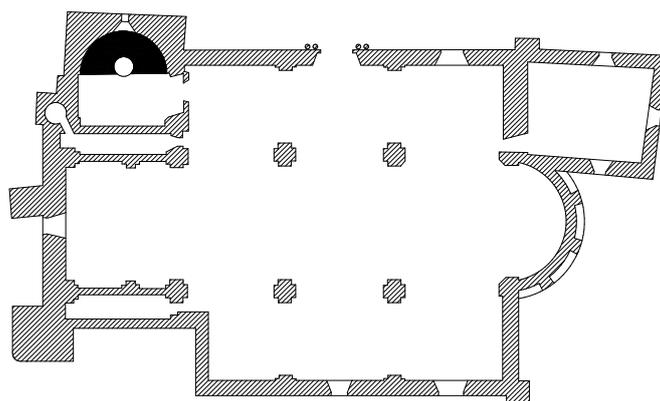
Il. 112- Peñafiel, mural de la *Inmaculada* procedente de la iglesia del convento de San Pablo (hoy en día en el Museo de Valladolid): Profeta *Isaias*. finales del siglo XV. Estado en 2011.

11.- PEÑAFIEL. Pinturas murales de la iglesia
de San Miguel de Reoyo.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SAN MIGUEL DE REOYO
Peñafiel (Valladolid)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

PEÑAFIEL



Il. 113- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Vestigios pictóricos en la bóveda de cuarto de esfera absidal, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID SEGOVIA Y SORIA



Il. 114- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Detalle de *Cristo en majestad*, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.

Il. 115- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Filacteria que pende de la mano derecha de Cristo en la que puede leerse: “[p]atris mei percipite regnū quod vobis paratū”, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.



PEÑAFIEL



Il. 116- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Filacteria que pende de la mano izquierda de Cristo en la que puede leerse: “[maledi]cti, in igne que part[us] diabolo angelis ei[us]”, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 117- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: ángeles escoltando a Cristo en majestad, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID SEGOVIA Y SORIA



Il. 118- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Grupo de elegidos, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 119- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Grupo de condenados, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.

PEÑAFIEL



Il. 120- Gordaliza del Pino (León), pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Arbas: Representación del *Juicio final*, ca. 1460-1480 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).

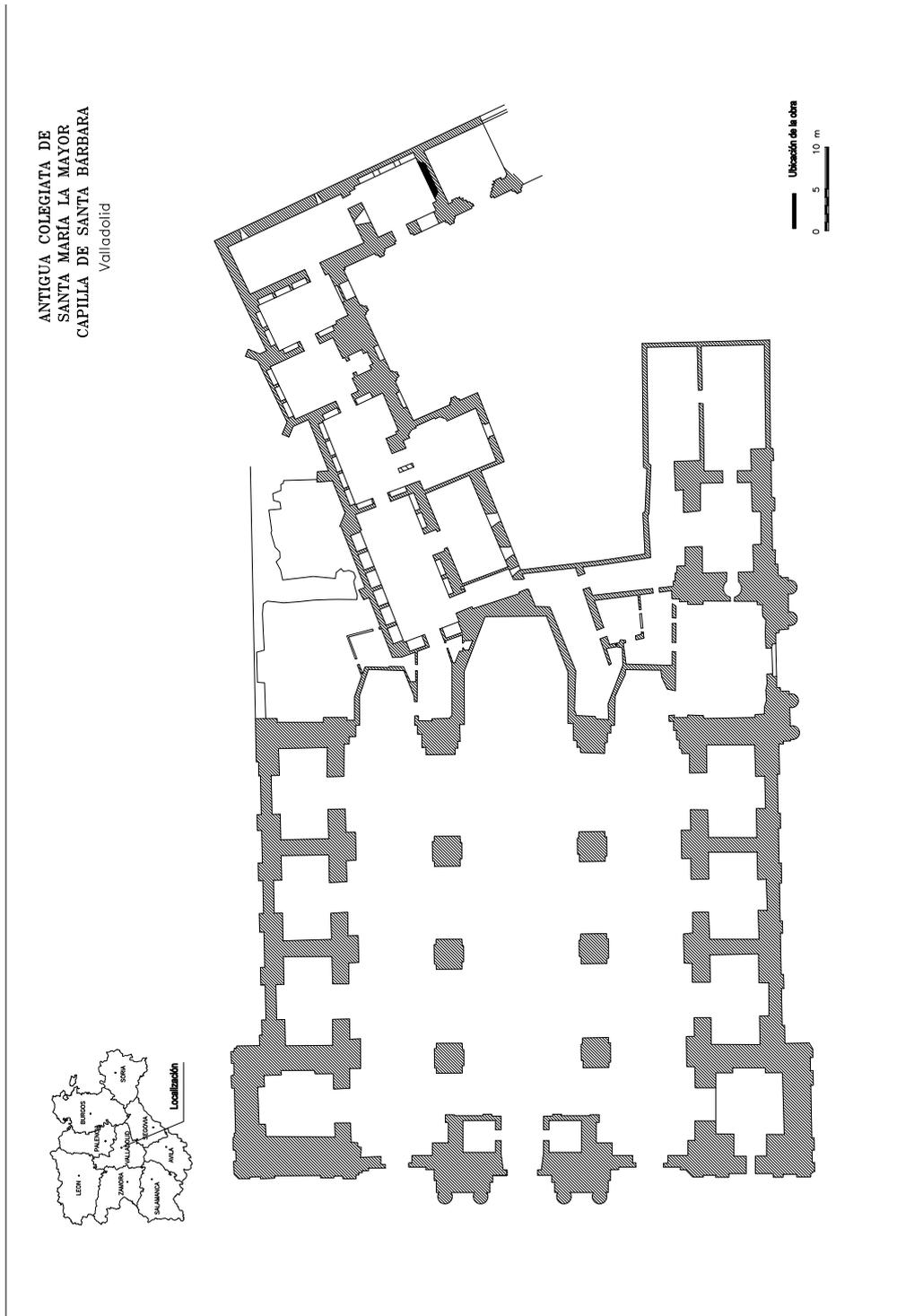


Il. 121- Peñafiel, pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Reoyo: Posible representación del colegio apostólico, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA

12.- VALLADOLID. Pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



VALLADOLID



II. 122- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: Estado del arco y de las pinturas murales antes de iniciarse el proceso de restauración, ca. 1470 (foto: Proyecto de restauración del arco y pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-373).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il 123- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: Estado del arco y de las pinturas murales una vez concluida la primera fase restauradora de 1997, ca. 1470 (foto: Proyecto de restauración del arco y pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-373).

VALLADOLID



Il 124- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: Estado actual del arco y de las pinturas murales, ca. 1470.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il 125- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: Encasamento en el que estimo debió de representarse la efigie de *Santa Bárbara*, ca. 1470. Estado en 2010.

Il. 126- Anento (Zaragoza). Efigie de Santa Bárbara del retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket* de la iglesia parroquial (foto: LACARRA DUCAY (2004), p. 148).



VALLADOLID



Il 127- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: *Apertura de la tercera ventana en la torre* (calle izquierda, registro superior), ca. 1470. Estado en 2010.



Il 128- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: Detalle de *Santa Bárbara* hablando con un albañil, ca. 1470. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il 129- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: *Santa Bárbara huye de la torre y es perseguida por Dióscoro* (calle derecha, registro inferior), ca. 1470. Estado en 2010.



Il 130- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: *Entrega de Santa Bárbara al gobernador Marciano y Flagelación de la santa* (calle derecha, registro superior), ca. 1470. Estado en 2010.

VALLADOLID



Il 131- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: *Decapitación de Santa Bárbara* (calle izquierda, registro superior), ca. 1470. Estado en 2010.



Il 132- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: *Elevación del alma de Santa Bárbara a los cielos*, ca. 1470. Estado en 2010.

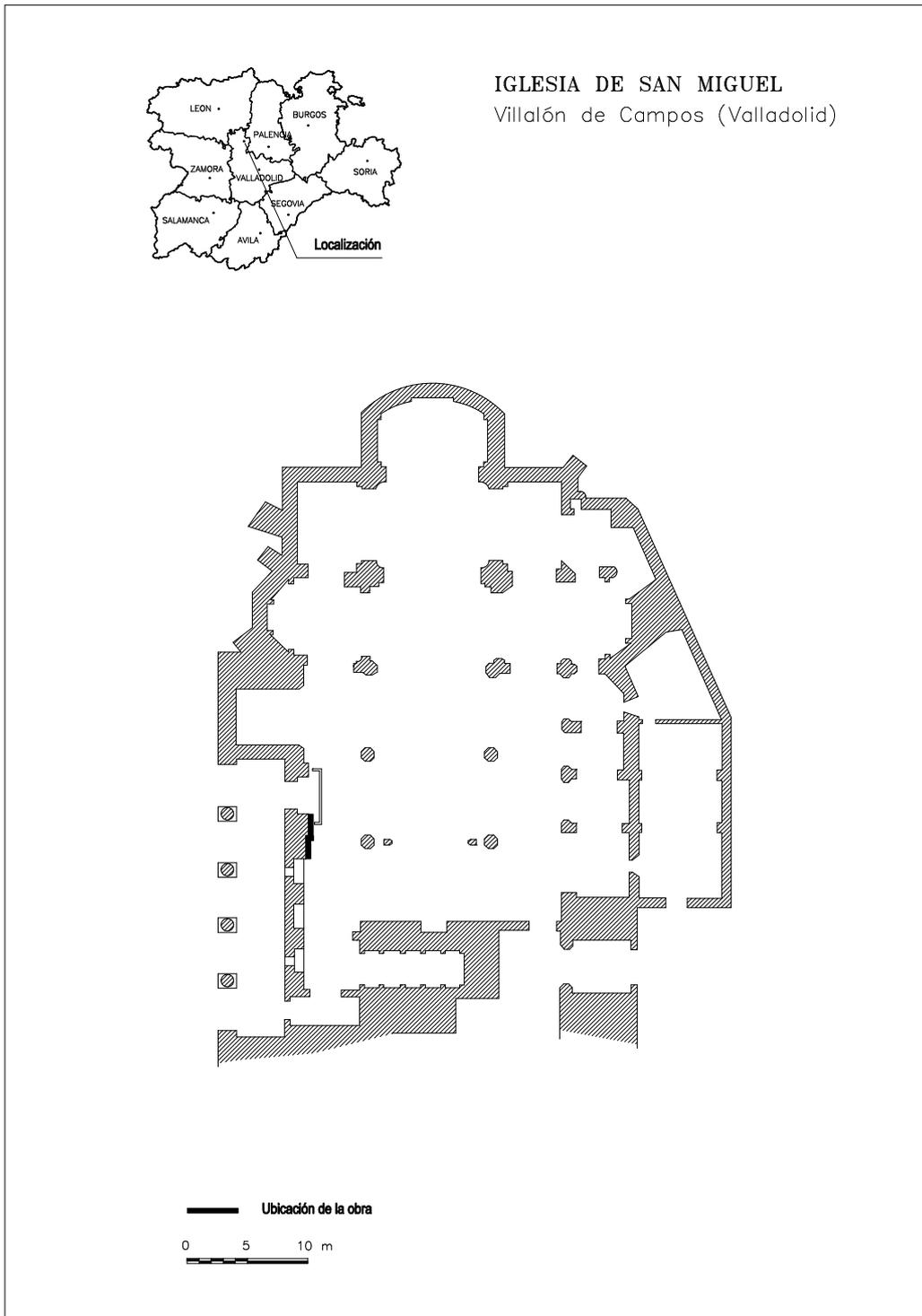
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il 133- Valladolid, pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la antigua colegiata de Santa María la Mayor: Uno de los obreros en la escena en la que *Santa Bárbara* manda abrir una tercera ventana tocado con una gorra, ca. 1470. Estado en 2010.

13.- VILLALÓN DE CAMPOS. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



VILLALÓN DE CAMPOS



Il. 134- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Pinturas murales del templo al poco de producirse su descubrimiento, ca. 1480-1490 (foto: Archivo de la iglesia parroquial).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 135- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Estado en 2012 de las pinturas murales, ca. 1480-1490.

VILLALÓN DE CAMPOS



Il. 136- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Representación de *Cristo en majestad* con arreglo al tipo iconográfico de *Cristo haciendo ostensión de las llagas de la Pasión*, ca. 1480-1490. Estado en 2012.



Il. 137- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Águila de *San Juan Evangelista*, ca. 1480-1490. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 138- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Inscripción en la que puede leerse: “Esta obra mando hacer [...] / que Dios perdone [...] os ado”, ca. 1480-1490. Estado en 2012.



Il. 139- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Vestigios del vástago en torno al que se envuelve una cinta, ca. 1480-1490. Estado en 2012.

VILLALÓN DE CAMPOS



Il. 140- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Compartimentos que quedaron divididos por la instalación del cancel, ca. 1480-1490: Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 141- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: *Escena del Llanto sobre Cristo muerto*, ca. 1480-1490. Estado en 2012.

Il. 142- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Detalle de *María Magdalena* en el fragmento de superficie muraria que quedó dentro del cancel, ca. 1480-1490. Estado en 2012.



VILLALÓN DE CAMPOS



Il. 143- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: *San Cosme* y *San Damián*, ca. 1480-1490. Estado en 2012.



Il. 144- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Detalle de uno de los dos santos médicos, ca. 1480-1490. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 145- Villalón de Campos,
pinturas murales de la iglesia de
San Miguel, ca. 1480-1490: Detalle
del santo médico situado en el
fragmento de superficie muraria
oculto por el cancel, ca. 1480-1490.
Estado en 2012.

Il. 146- Villalón de Campos, pinturas murales de la iglesia de San
Miguel: Detalle de la redoma que sujetaría el santo medico situado en
el espacio comprendido por el cancel, ca. 1480-1490. Estado en 2012.

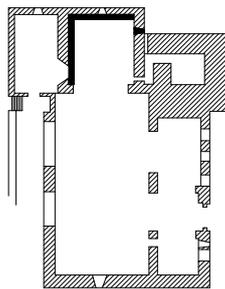


14.- VILLANUEVA DE LOS INFANTES.
Pinturas murales de la iglesia de Santa María la
Mayor.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR
Villanueva de los Infantes (Valladolid)



— Ubicación de la obra

0 5 10 m

VILLANUEVA DE LOS INFANTES



Il. 147- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: Estado de las pinturas murales en el momento de su hallazgo, ca. mediados del siglo XV (foto: “Informe técnico, valoración económica y tratamiento preventivo de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Villanueva de los Infantes (Valladolid)”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja VA-138).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 148- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor:
Estado en 2010 de las pinturas murales, ca. mediados del siglo XV.

VILLANUEVA DE LOS INFANTES



Il. 149- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *Anunciación*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

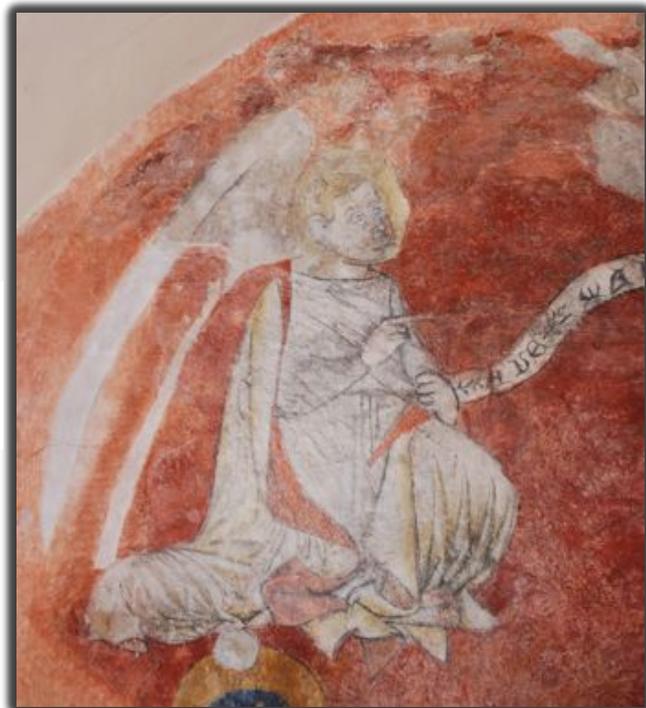


Il. 150- Aldeaseca de la Frontera (Salamanca), pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: *Anunciación*, siglo XV (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 151- Villanueva de los Infantes,
pinturas murales de la iglesia de Santa
María la Mayor: Virgen María, ca.
mediados del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 152- Villanueva de los Infantes,
pinturas murales de la iglesia de Santa
María la Mayor: Arcángel San Gabriel,
ca. mediados del siglo XV. Estado en
2010.

VILLANUEVA DE LOS INFANTES



Il. 153- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *Última Cena*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

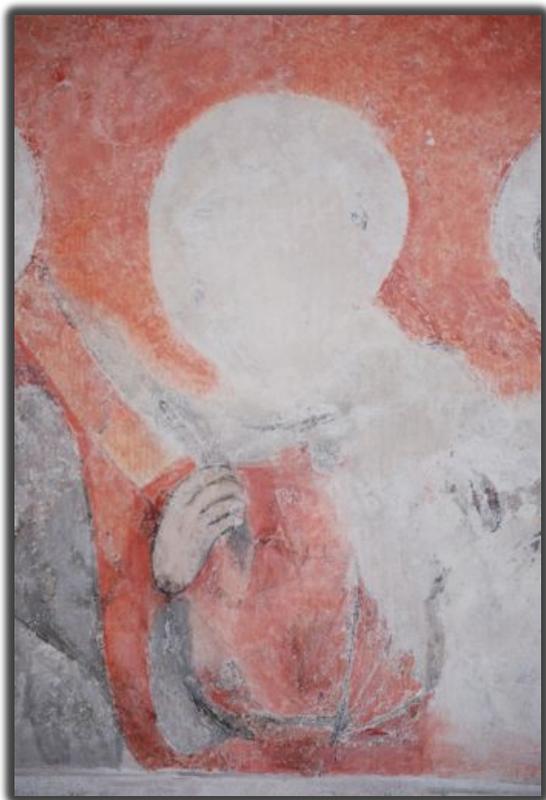


Il. 154- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: Representación de Cristo haciendo ostensión de la Sagrada Forma y vestigios de *San Juan Evangelista*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 155- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *San Pablo*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

VILLANUEVA DE LOS INFANTES



Il. 156- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *San Bartolomé?* ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

Il. 157- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *San Mateo?* ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

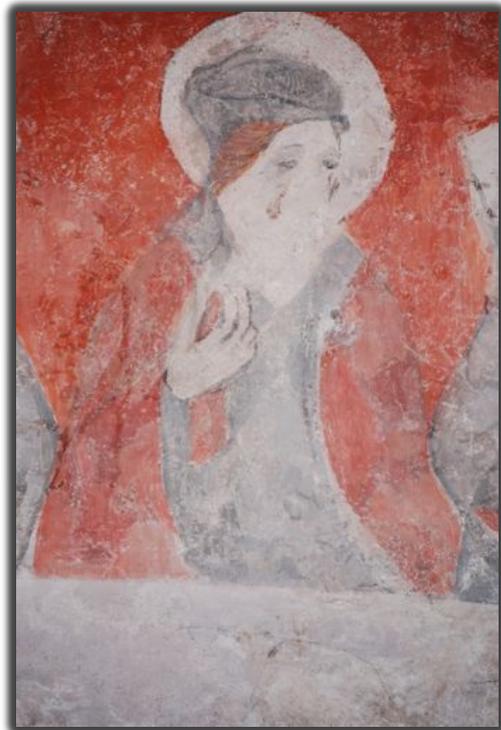


LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 158- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *San Pedro*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

Il. 159- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *Santiago el Mayor*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.



VILLANUEVA DE LOS INFANTES



II. 160- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *Santo Tomás* y *San Judas Tadeo*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.



II. 161- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *Judas Iscariote*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 162- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: *Aparición de la Virgen María a San Bernarndo con las Arma Christi*, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

Il. 163- *San Bernardo abrazando las Arma Christi*, Lámina 16 de la *Vita et miracula Divi Bernardi Claravalensis Abatis*.



VILLANUEVA DE LOS INFANTES



Il. 164- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: Escena de la que desconozco con certeza el tema representado, ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 165- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor: Figuras situadas a la derecha de la figura central (izquierda del espectador), ca. mediados del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



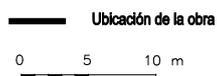
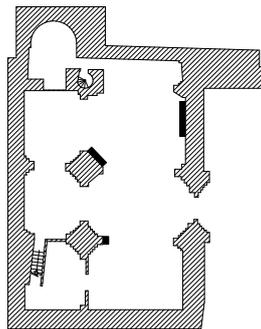
II. 166- Villanueva de los Infantes, pinturas murales de la iglesia de Santa María la Mayor:
Salvajes representados en la embocadura del vano, ca. mediados del siglo XV. Estado en
2010.

15.- VILLARMENTERO DE ESGUEVA.
Pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SANTA JULIANA
Villarmentero de Esgueva
(Valladolid)



VILLARMENTERO DE ESGUEVA



Il. 167- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana, *San Cristóbal* situado en el muro meridional del tramo primero de la nave principal, mediados del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 168- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: El Niño Jesús sobre el hombro derecho de *San Cristóbal*, mediados del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 169- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: El Niño Jesús bendiciendo con su mano derecha, mediados del siglo XV. Estado en 2010.

VILLARMENTERO DE ESGUEVA



Il. 170- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: *San Cristóbal* representado en el flanco sureste del soporte situado entre los tramos primero y segundo en que se articula el templo, finales del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 171- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: Pez representado con el fin de insinuar el río que atraviesa *San Cristóbal*, finales del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 172- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: Reproducción de un puente, finales del siglo XV. Estado en 2010.

VILLARMENTERO DE ESGUEVA



Il. 173- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: Reproducción de una ciudad amurallada, finales del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 174- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: Efigie de *Santa Catalina de Alejandría* situada en el flanco sur del soporte sito hacia los pies del edificio, finales del siglo XV. Estado en 2010.

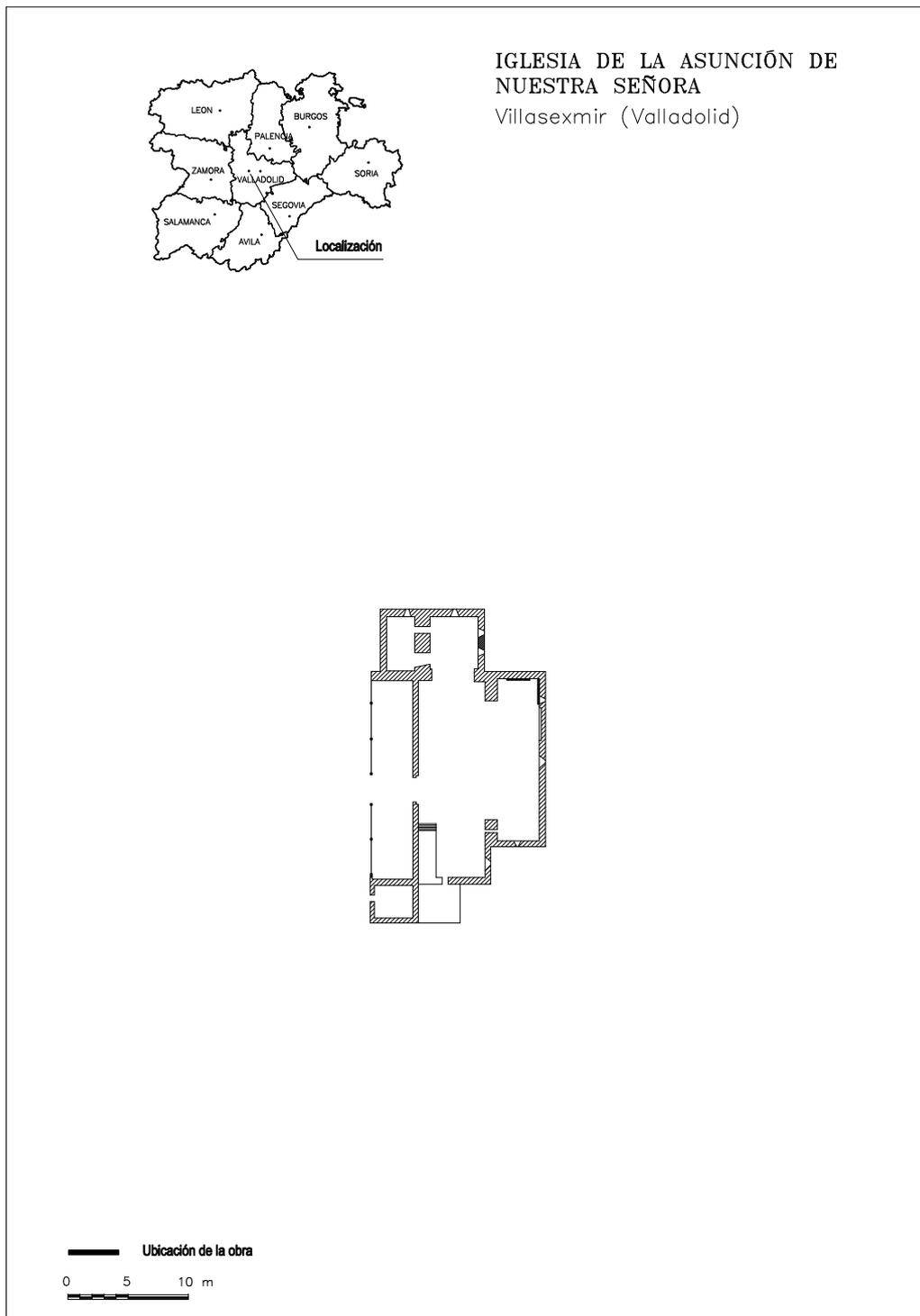
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 175- Villarmentero de Esgueva, pinturas murales de la iglesia de Santa Juliana: Detalle de de *Santa Catalina de Alejandría*, finales del siglo XV. Estado en 2010.

16.- VILLASEXMIR. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



VILLASEXMIR



Il. 176- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Pinturas murales sitas en el extremo oriental del paramento meridional de la nave subsidiaria, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).



Il. 177- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Pinturas murales sitas en el extremo oriental del paramento meridional de la nave subsidiaria, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 178- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Posible representación de *San Blas* escoltado por ángeles alados y donantes, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).



Il. 179- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del cánido con un puerco entre sus fauces, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).



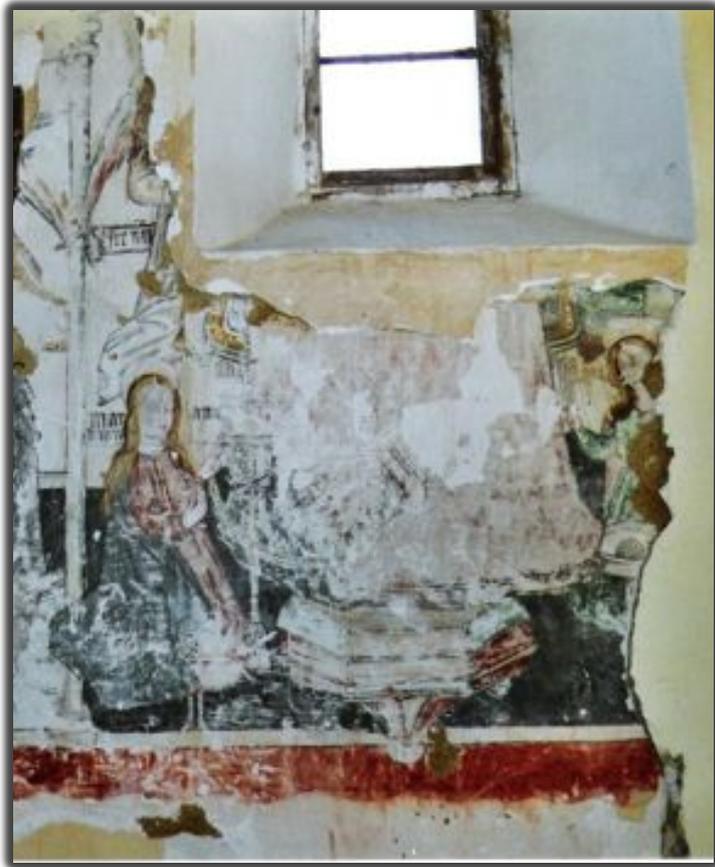
Il. 180- Luesia (Zaragoza). Retablo de San Blas de la iglesia del Salvador, 1464: *Milagro de la curación del niño atragantado por la espina de pez.*

Il. 181- Anento (Zaragoza). Efigie de *San Blas* del retablo de *San Blas*, de la *Virgen de la Misericordia* y de *Santo Tomás Becket*. (foto: LACARRA DUCAY (2004), p. 125).



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

Il. 182- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Posible Virgen en Majestad escoltada por dos santas hilando, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (foto: GUTIÉREZ BAÑOS).



Il. 183- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de *María Magdalena* hilando, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (foto: GUTIÉREZ BAÑOS).

VILLASEXMIR



Il. 184- Villasexmí, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Segunda santa hilando, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2006 (GUTIÉRREZ BAÑOS).



Il. 185- Villasexmí, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Conjunto mural descubierto en el paramento testero de la nave subsidiaria, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 186- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, segunda mitad del siglo XV: Actual disposición del retablo tapando las pinturas murales. Estado en 2011.



Il. 187- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del conjunto mural, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2011.

VILLASEXMIR



Il. 188- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de *San Juan Evangelista*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



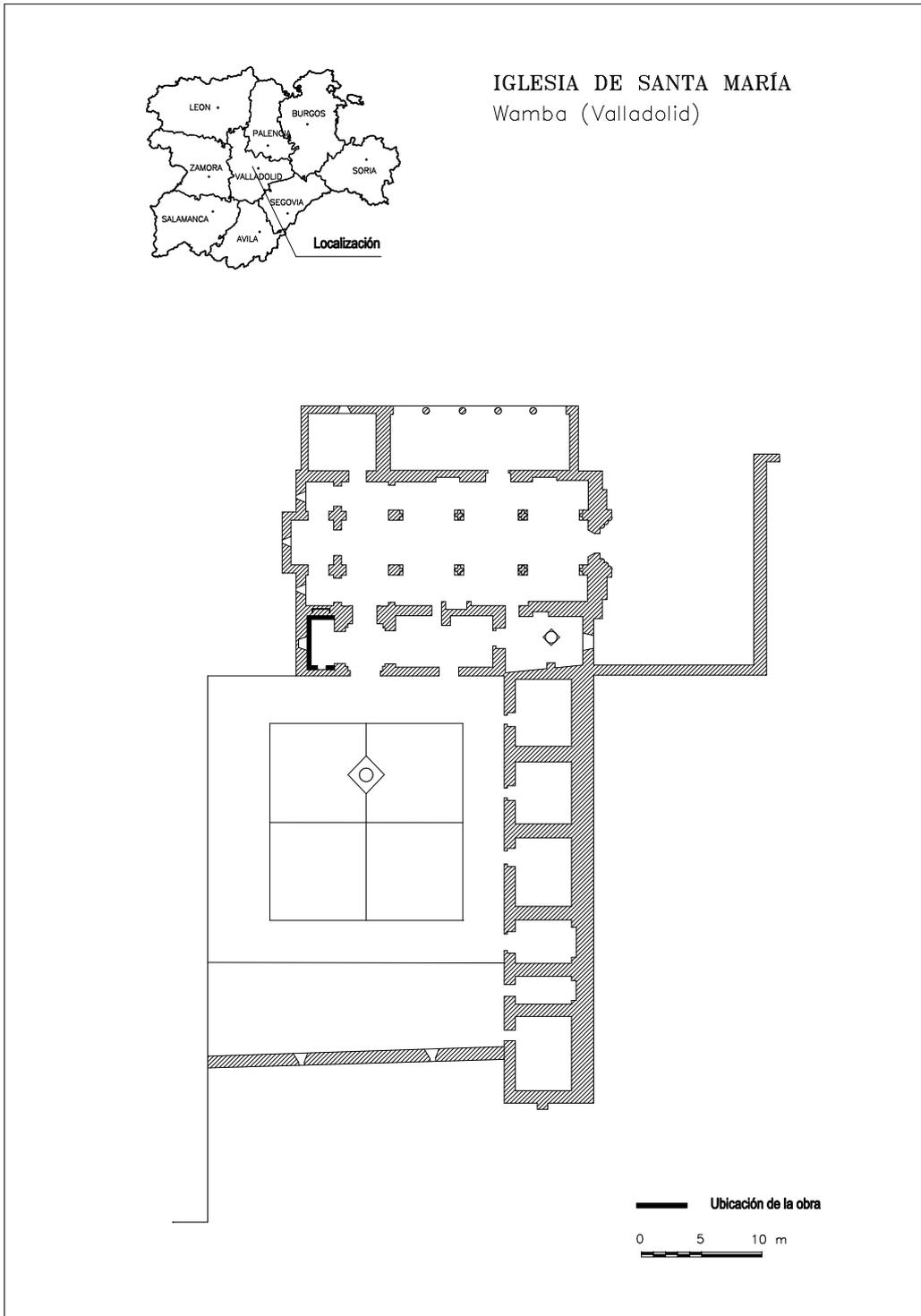
II. 189- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del profeta *Daniel* y de un segundo profeta del que se desconoce su identidad con certeza, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2011.



II. 190- Villasexmir, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de los profetas *Zacarias* y *Balaam*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2011.

17. WAMBA. Pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



WAMBA



Il. 191- Wamba, Vista de la capilla de “doña Urraca” y de la estancia con las pinturas murales objeto de estudio desde el corredor abierto en el lado septentrional del templo.



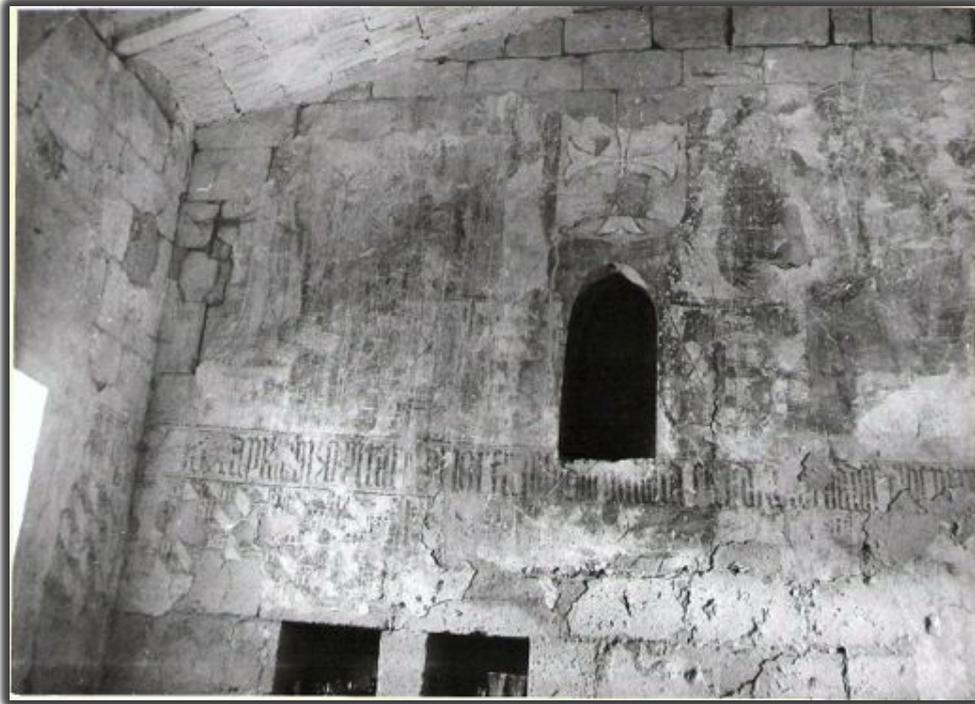
Il. 192- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María, Finales del siglo XV: Paramento oriental de la capilla.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 193- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María, Finales del siglo XV: Paramento meridional de la capilla.

WAMBA



II. 194- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María, Finales del siglo XV: Antigua fotografía en la que se aprecia la ventana que se abría en el paramento septentrional (foto: Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid).



II. 195- Wamba. Capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: El segundo vano comenzando por la izquierda correspondía al abierto en el paramento septentrional de la capilla.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 196- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Detalle de la decoración a base de volúmenes geométricos aún conservada en la mitad inferior del paramento oriental, finales del siglo XV.



Il. 197- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Inicio de la inscripción en la que puede leerse “esta capilla hizo”, finales del siglo XV.

WAMBA



Il. 198- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Continuación de la inscripción en la que puede leerse “hizo pintar el prior”, finales del siglo XV.



Il. 199- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Continuación de la inscripción en la que puede leerse “frei (...)”, finales del siglo XV.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 200- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María,: Continuación de la inscripción en la que puede leerse “siendo comendador...”, finales del siglo xv.



Il. 201- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Ángeles tenantes portando el emblema de la orden de San Juan de Jerusalén, finales del siglo XV.

WAMBA



Il. 202- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Hornacina y emblemas heráldicos, finales del siglo XV.



Il. 203- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: Retiro de *San Juan Bautista en el desierto*, finales del siglo XV.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 204- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: *Bautismo de Cristo*, finales del siglo XV.



Il. 205- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: *Predicación de San Juan Bautista*, finales del siglo XV.

WAMBA



II. 206- San Miguel del Pino (Valladolid). Iglesia parroquial: Escena de la *Predicación de San Juan Bautista en el desierto* atribuida al Maestro de Portillo.

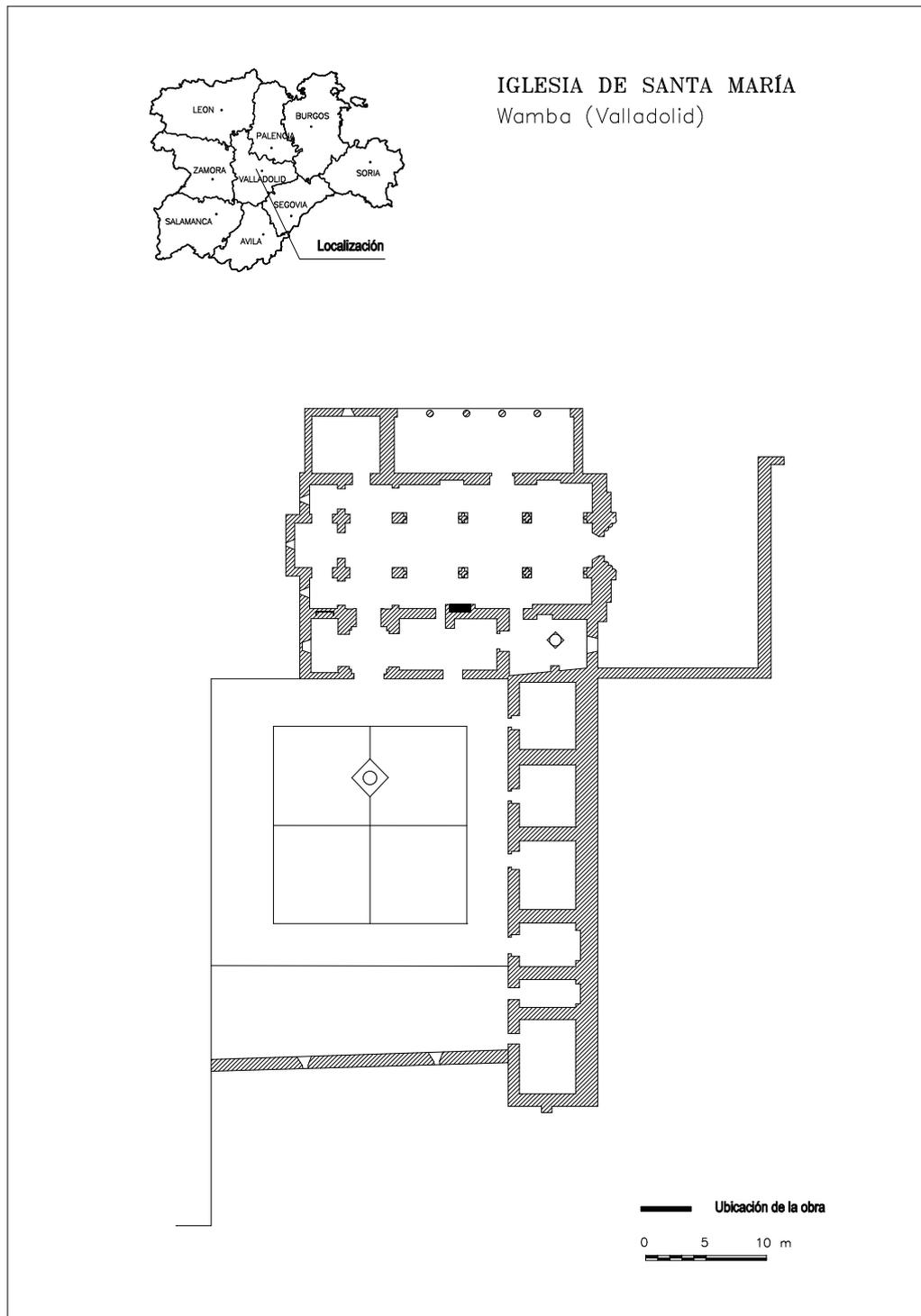


II. 207- Wamba, pinturas murales de la capilla situada al costado norte de la cabecera de la iglesia de Santa María: *Santo obispo*, finales del siglo XV

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

18.- WAMBA. Pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



WAMBA



Il. 208- Wamba, pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María, finales del siglo XV: *Visitación*.



Il. 209- Wamba, arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María: Componente heráldico.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 210- Wamba, pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María: *Visitación*, finales del siglo XV (foto: Archivo fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid).

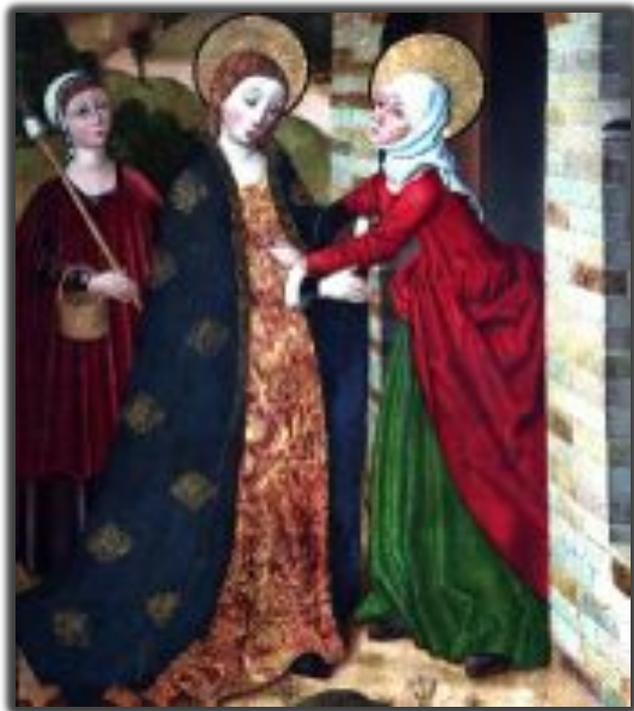


Il. 211- Wamba, pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María: Trayecto de la Virgen María hasta la casa de Santa Isabel, finales del siglo XV. Estado en 2011.

WAMBA



Il. 212- Wamba, pinturas murales del arcosolio abierto en el paramento septentrional de la iglesia de Santa María: Encuentro entre la Virgen María y *Santa Isabel*, finales del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 213- Círculo de Diego de la Cruz. *Visitación*, ca. 1485. © Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 214- Wamba, pinturas murales del arcosolio
abierto en el paramento septentrional de la
iglesia de Santa María: Doncella asomada en
el zaguán de la casa de *Santa Isabel*, finales
del siglo XV.



II. 215- Wamba, pinturas murales del arcosolio
abierto en el paramento septentrional de la
iglesia de Santa María: Doncella que acompaña a
la Virgen María, finales del siglo XV.

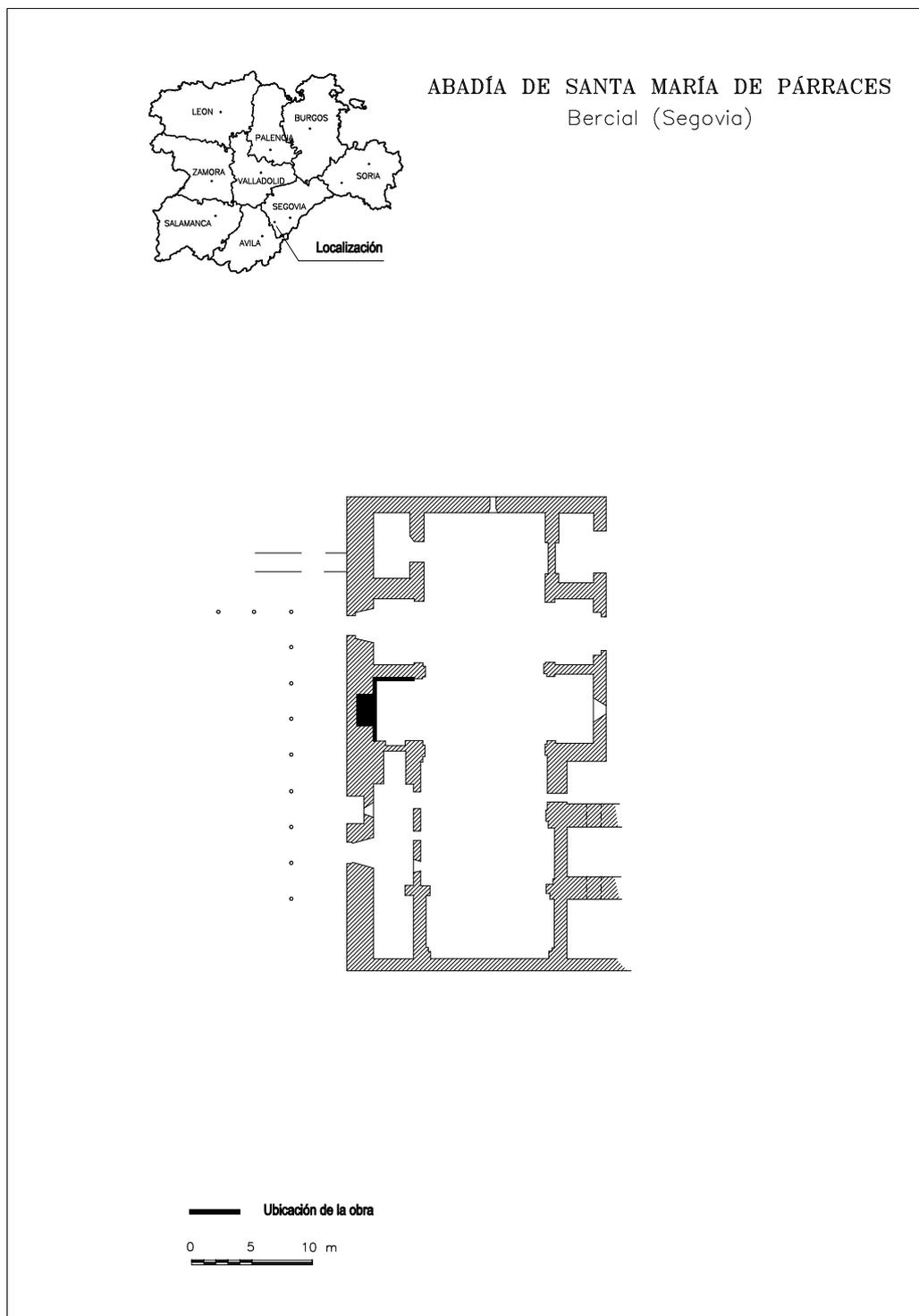
CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA

**CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
SEGOVIA.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

19.- BERCIAL. Pinturas murales de una capilla lateral de la iglesia del monasterio de Santa María de Párraces.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



BERCIAL



Il. 216- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: Decoración pictórica mural que se extendía por el intradós y el fondo de un arcosolio abierto en el paramento meridional de una de las capillas abiertas en el lado de la Epístola del templo, fines del siglo XV (foto: CEDILLO (1931)).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 217- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: Estado en el año 2012 de la decoración pictórica mural que se extendía por el intradós y el fondo de un arcosolio abierto en el paramento meridional de una de las capillas abiertas en el lado de la Epístola del templo, fines del siglo XV.

BERCIAL



II. 218- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: Vestigios del fingido ensamblaje retablistico que articulaba el programa iconográfico, fines del siglo XV. Estado en 2012.



II. 219- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, fines del siglo XV (foto: CEDILLO (1931)).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 220- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: Detalle de la decoración a base de motivos geométricos que aún se conserva en la parte superior del intradós del arcosolio, fines del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 221- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: Estado en 2012 de la capilla en la que se abre el arcosolio.

BERCIAL

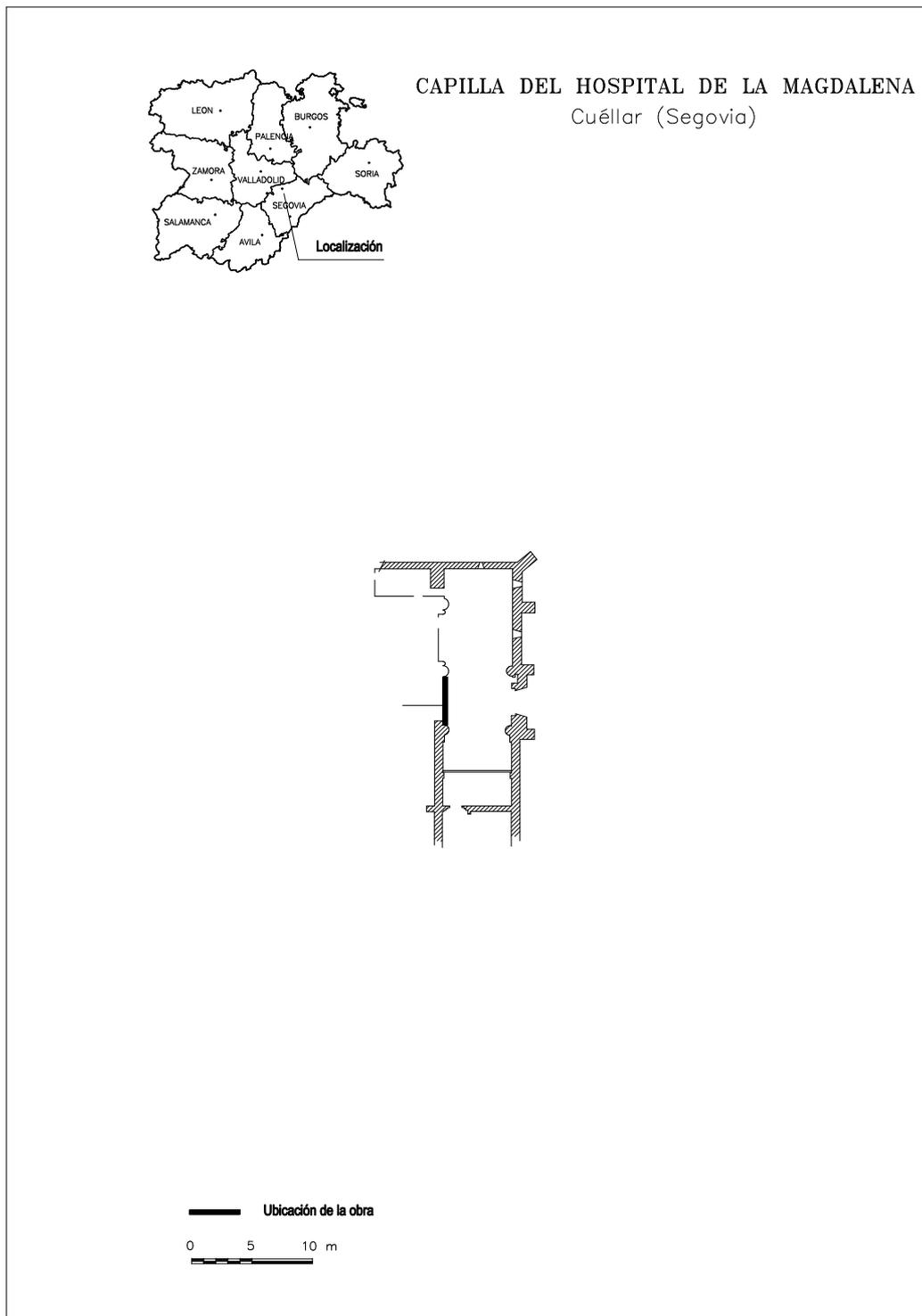


II. 222- Bercial, pinturas murales de la abadía de Santa María de Párraces: Motivos estrellados aún conservados en el paramento occidental de la capilla. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

20.- CUÉLLAR. Pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena de Cuéllar.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



CUÉLLAR



Il. 223- Cuéllar, pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena: Extensión del programa pictórico por el paramento sito frente al acceso meridional del templo, varias fases pictóricas. Estado en 2010.



Il. 224- Cuéllar, pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena: Detalle del primer estrato pictórico. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 225- Cuéllar, pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena: Detalle del segundo estrato pictórico, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 226- Cuéllar, pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena: Detalle del primer *Martirio de San Sebastián* (tan solo se discierne su nimbo y parte de las flechas con las que fue saeteado). Estado en 2010.

CUÉLLAR



Il. 227- Cuéllar, pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena: Detalle del segundo *Martirio de San Sebastián*, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

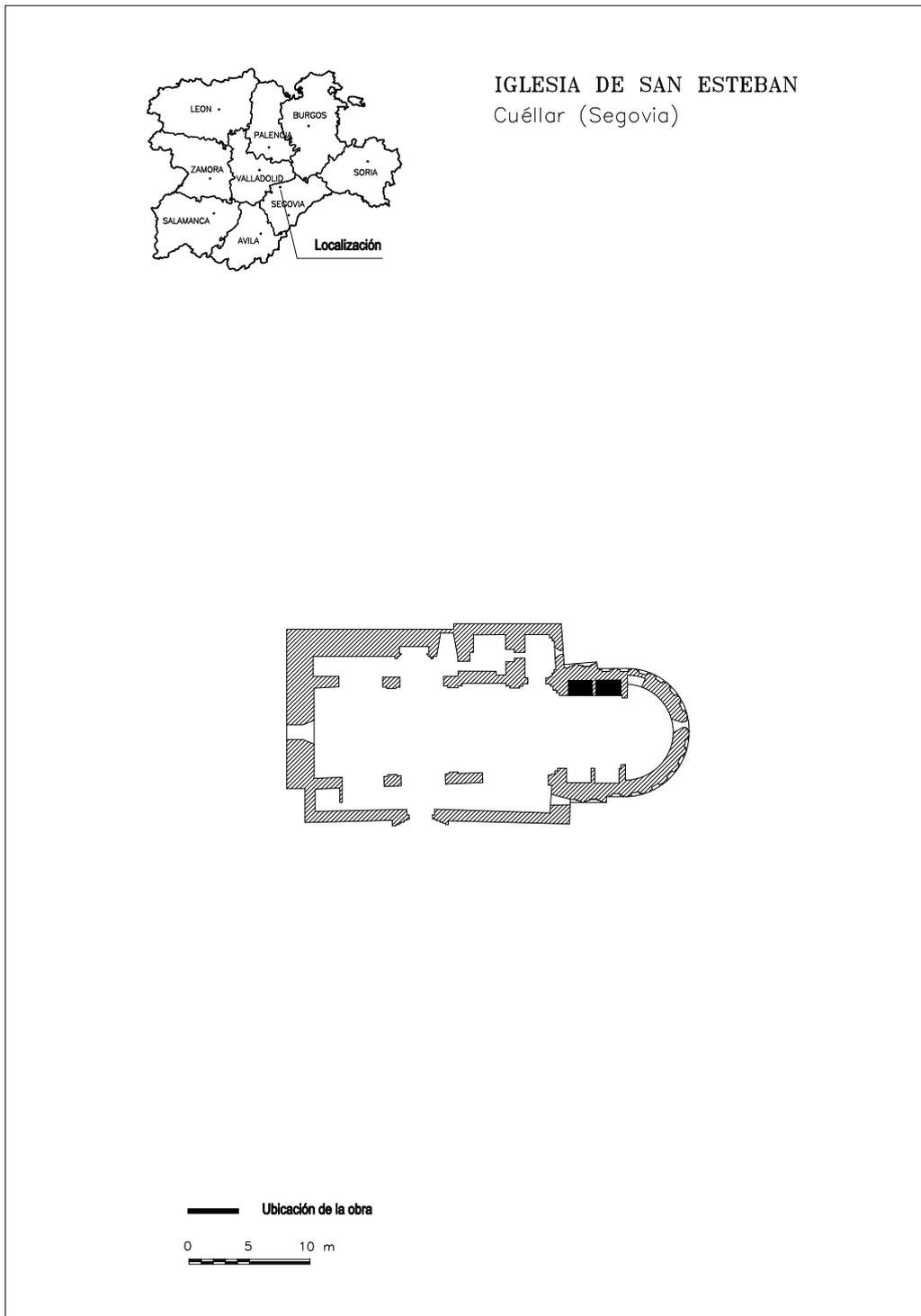
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 228- Cuéllar, pinturas murales de la capilla del hospital de la Magdalena: Detalle del *San Cristóbal* situado en el segundo estrato pictórico, último cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

21.- CUÉLLAR. Pinturas murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de su esposa doña Urraca García de Tapia de la iglesia de San Esteban.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



CUELLAR



II. 229- Cuéllar. Iglesia de San Esteban: conjunto funerario de don Alfonso García de León y de su esposa doña Urraca García de Tapia. Estado en 2012.



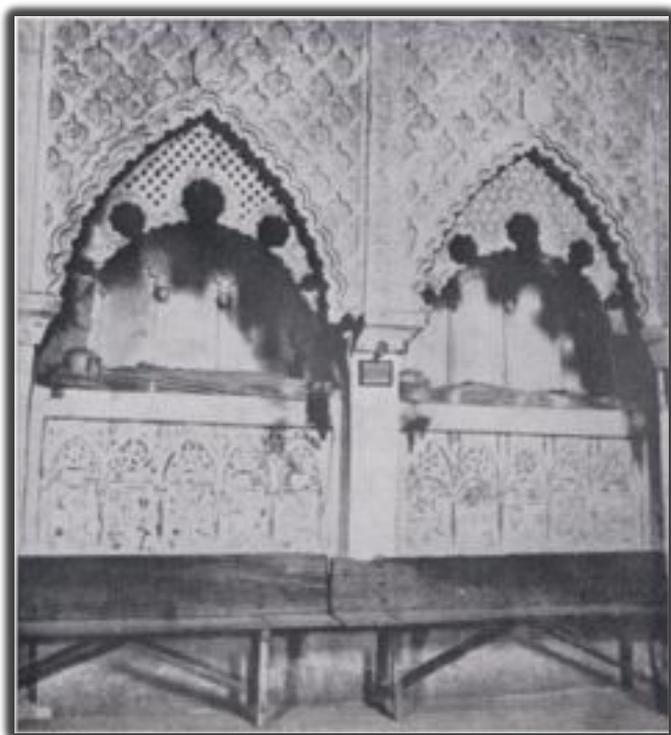
II. 230- Cuéllar. Iglesia de San Esteban: Conjunto funerario de don Martín López de Hiestrosa y de su esposa doña Isabel de Zuazo. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 231- Cuéllar, pinturas murales de los sepulcros de don Alfonso García de León y de su esposa doña Urraca García de Tapia: Estado de las pinturas murales tras su restauración, principios de siglo XV. Estado en 2012.

CUELLAR

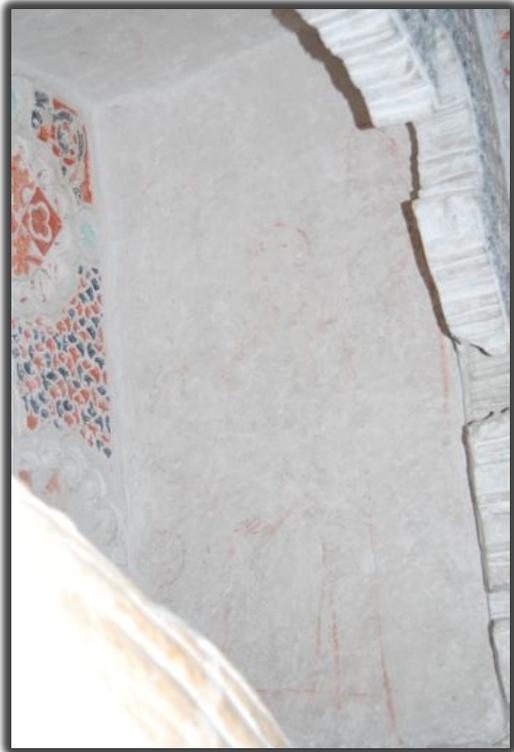


Il. 232- Cuéllar. Iglesia de San Esteban: Estado del conjunto funerario de don Alfonso García de León y de su esposa doña Urraca García de Tapia antes del hallazgo de las pinturas murales (foto: MAYER (1960), p. 77, fig. 33).



Il. 233- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de don Alfonso García de León: Vestigios pictóricos del muro del fondo del arcosolio, principios del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 234- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de don Alfonso García de León: Vestigios de un ángel turiferario en el intradós del arcosolio, principios del siglo XV. Estado en 2012.

Il. 235- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de don Alfonso García de León: Vestigios de un ángel turiferario en el intradós del arcosolio, principios del siglo XV. Estado en 2012.



CUELLAR



Il. 236- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de doña Urraca García de Tapia: Representación del tema de *Cristo Varón de Dolores* en el muro frontero del lucillo, principios del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 237- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de doña Urraca García de Tapia: Detalle de *Cristo Varón de Dolores*, principios del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 238- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de doña Urraca García de Tapia: Detalle de dos de las figuras que participan del suceso, principios del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 239- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de doña Urraca García de Tapia: Detalle de dos de las figuras que participan del suceso, principios del siglo XV. Estado en 2012.

CUELLAR



Il. 240- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de doña Urraca García de Tapia: Vestigios de un ángel turiferario en el intradós del arcosolio, principios del siglo XV. Estado en 2012.

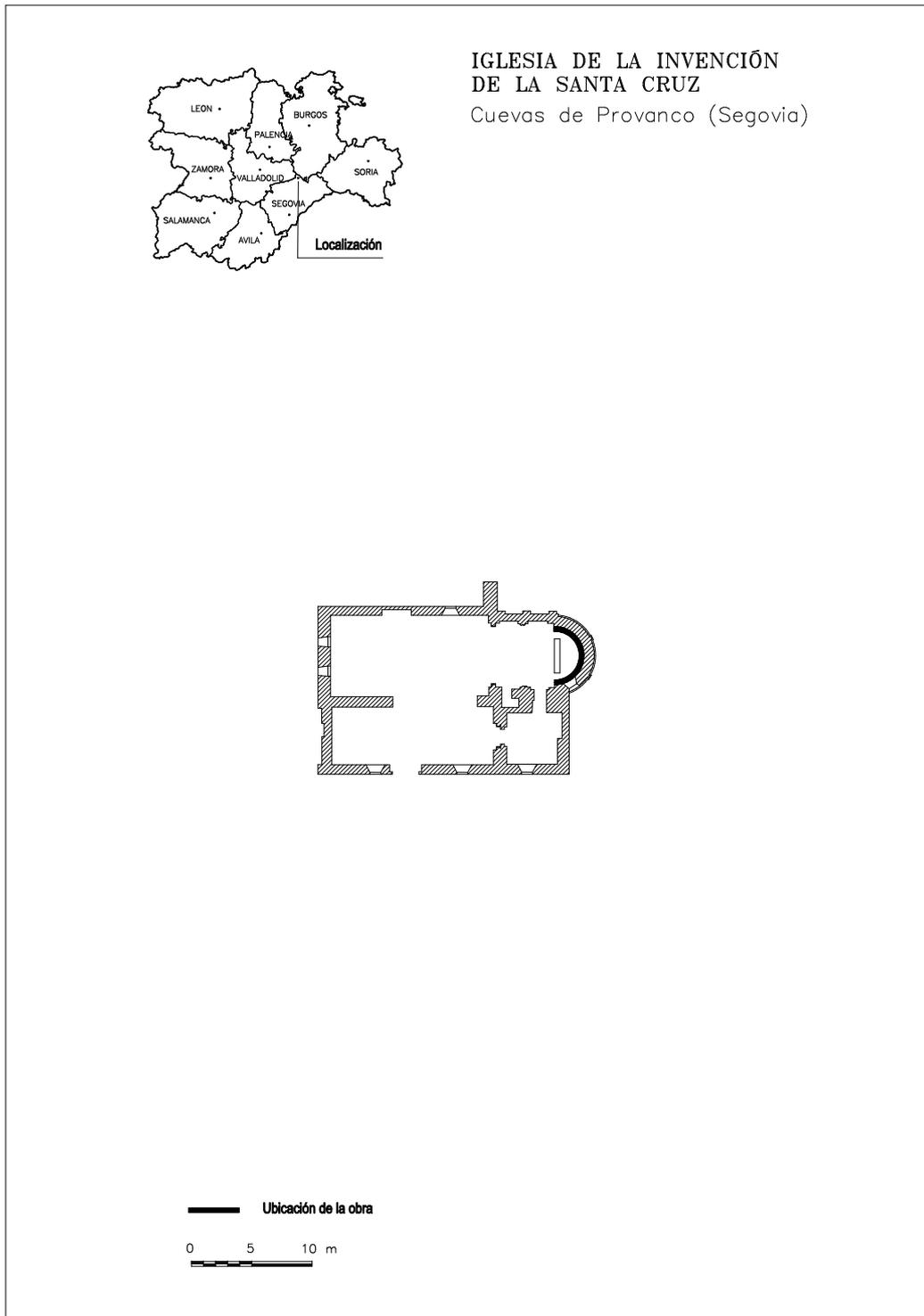


Il. 241- Cuéllar, pinturas murales del lucillo de doña Urraca García de Tapia: Vestigios de un ángel turiferario en el intradós del arcosolio, principios del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

22.- CUEVAS DE PROVANCO. Pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz.

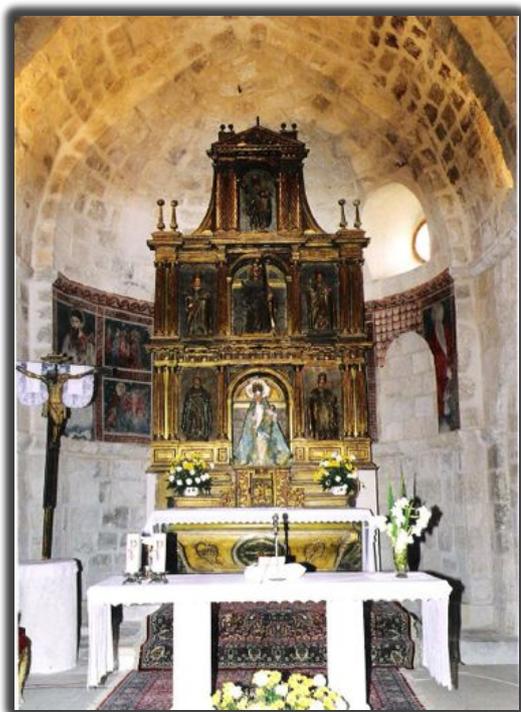
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



CUEVAS DE PROVANCO



Il. 242- Cuevas de Provanco. Iglesia de la Inención de la Santa Cruz: Estado de la iglesia y de la capilla mayor antes de su restauración (foto: “Memoria final de la restauración de la iglesia de la Inención de la Cruz”, AHPSe, Caja A-1060).



Il. 243- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Inención de la Santa Cruz: Vista de la capilla mayor con las pinturas murales por detrás del retablo, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 244- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Inención de la Santa Cruz: Detalle del sistema de articulación, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 245- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Inención de la Santa Cruz: Vista del sector izquierdo del conjunto mural, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

CUEVAS DE PROVANCO



Il. 246- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz: Vista del sector derecho del conjunto mural, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 247- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invención de la Santa Cruz: Huellas del elemento mueble que debió de ocultar el vano central. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 248- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: Virgen María, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

Il. 249- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: Arcángel San Gabriel, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.



CUEVAS DE PROVANCO



Il. 250- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: *La emperatriz-madre Santa Elena y su cortejo atienden al mensaje divino* (segunda calle a la izquierda del vano central, registro superior), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 251- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: *Interrogatorio a los sabios judíos de Jerusalén* (segunda calle a la izquierda del vano central, registro inferior), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 252- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: *La emperatriz-madre Santa Elena informa del hallazgo de la cruz a Constantino* (primer calle a la izquierda del vano central, registro superior), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 253- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: *Resurrección de un difunto* (primer calle a la derecha del vano central, registro superior), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

CUEVAS DE PROVANCO



Il. 254- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: Figura situada en la calle izquierda, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

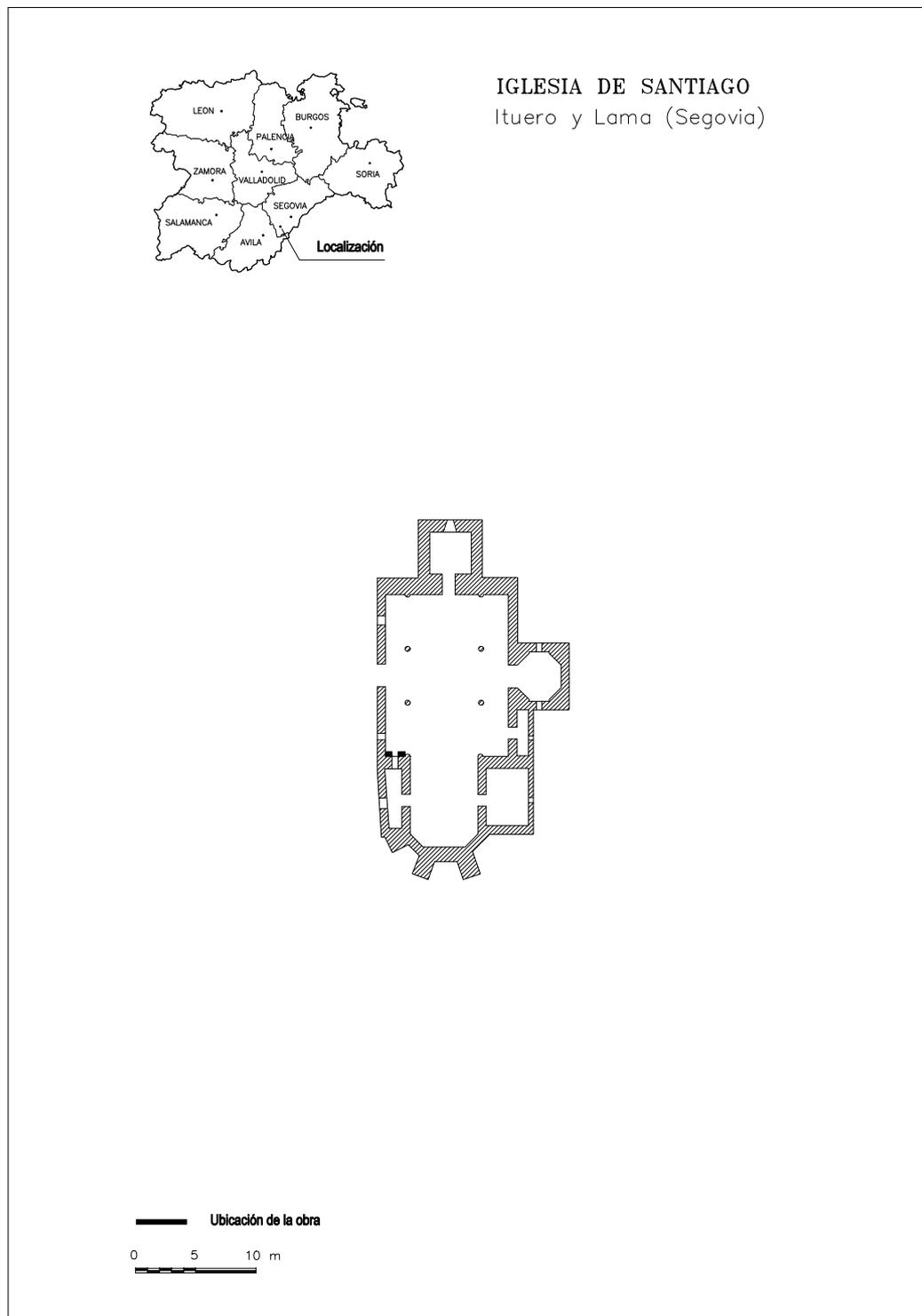


Il. 255- Cuevas de Provanco, pinturas murales de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz: Figura situada en la calle izquierda, primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

23.- ITUERO Y LAMA. Pinturas murales de la iglesia de Santiago.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA





Il. 256- Ituero y Lama. Iglesia de Santiago: Retablo tras el que se encuentran las pinturas murales objeto de estudio. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



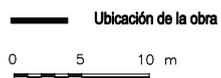
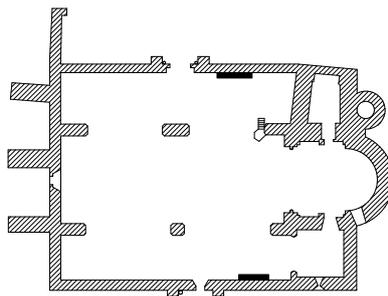
Il. 257- Ituero y Lama, pinturas murales de la iglesia de Santiago: Vestigios de la cabeza y el cuerpo de una figura, últimas décadas del siglo XV. Estado en 2010.

24.- LA CUESTA. Pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL
La Cuesta (Segovia)



LA CUESTA



Il. 258- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: *Última Cena*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 259- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: efigie de Cristo, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 260- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: efigie de *San Juan Evangelista*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA CUESTA



Il. 261- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: efigie de *San Cristóbal*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 262- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: Vestigios del Niño Jesús sobre el hombro izquierdo de *San Cristóbal*, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 263- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: Ermitaño con el farol en la mano, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA CUESTA

Il. 264- La Cuesta, pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal: Vestigios de la sirena atusándose el cabello mientras se mira en un espejo, segunda mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 265- Slapton, St. Botolph (Northamptonshire): *San Cristóbal* con la sirena a los pies (ROSEWELL (2008), p. 2).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

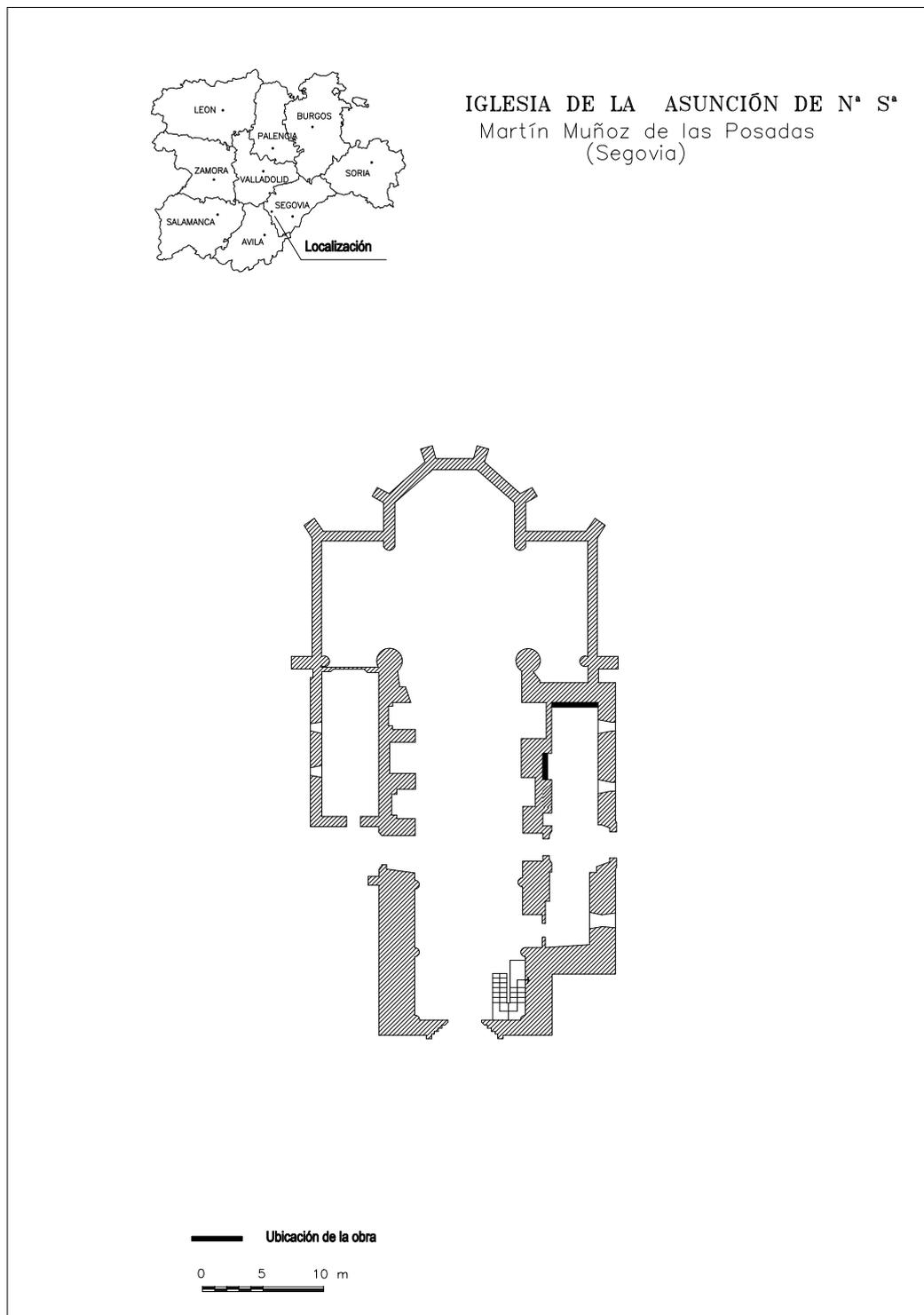
Il. 266- Tardobispo (Zamora), iglesia del Salvador:
efigie de *San Cristóbal* con la sirena a sus pies (foto:
HERNANDO GARRIDO (2013), p. 261).



25.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS.

Pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS



Il. 267- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: pinturas murales del muro oriental. Estado en 2010.

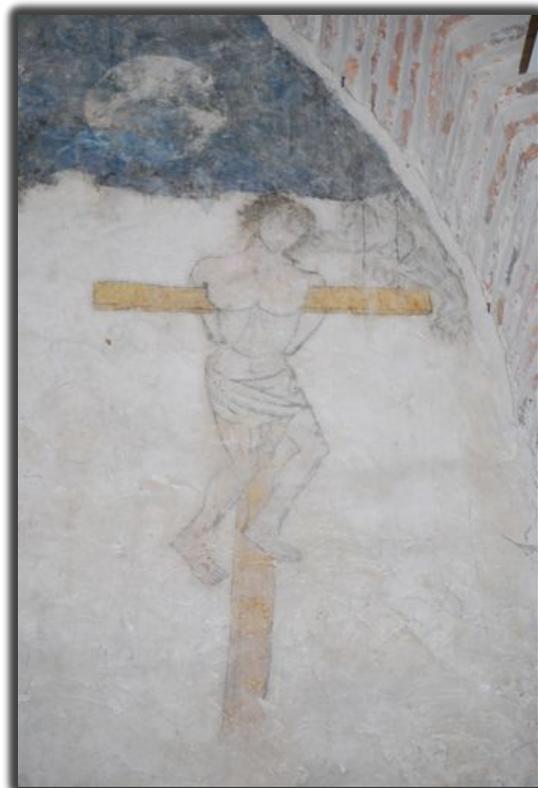


Il. 268- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: *Crucifixión*, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 269- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Buen ladrón, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 270- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Mal ladrón, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS



Il. 271- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: efigie que la historiografía identifica con el portaesponjas Estefatón, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

Il. 272- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: figura identificable con el centurión que reconoció la divinidad de Cristo, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 273- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: el sol, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 274- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la Asunción de Nuestra Señora: la luna, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS



Il. 275- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la Asunción de Nuestra Señora: Virgen María con el Niño con dos donantes, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 276- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la Asunción de Nuestra Señora: Niño Jesús. en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

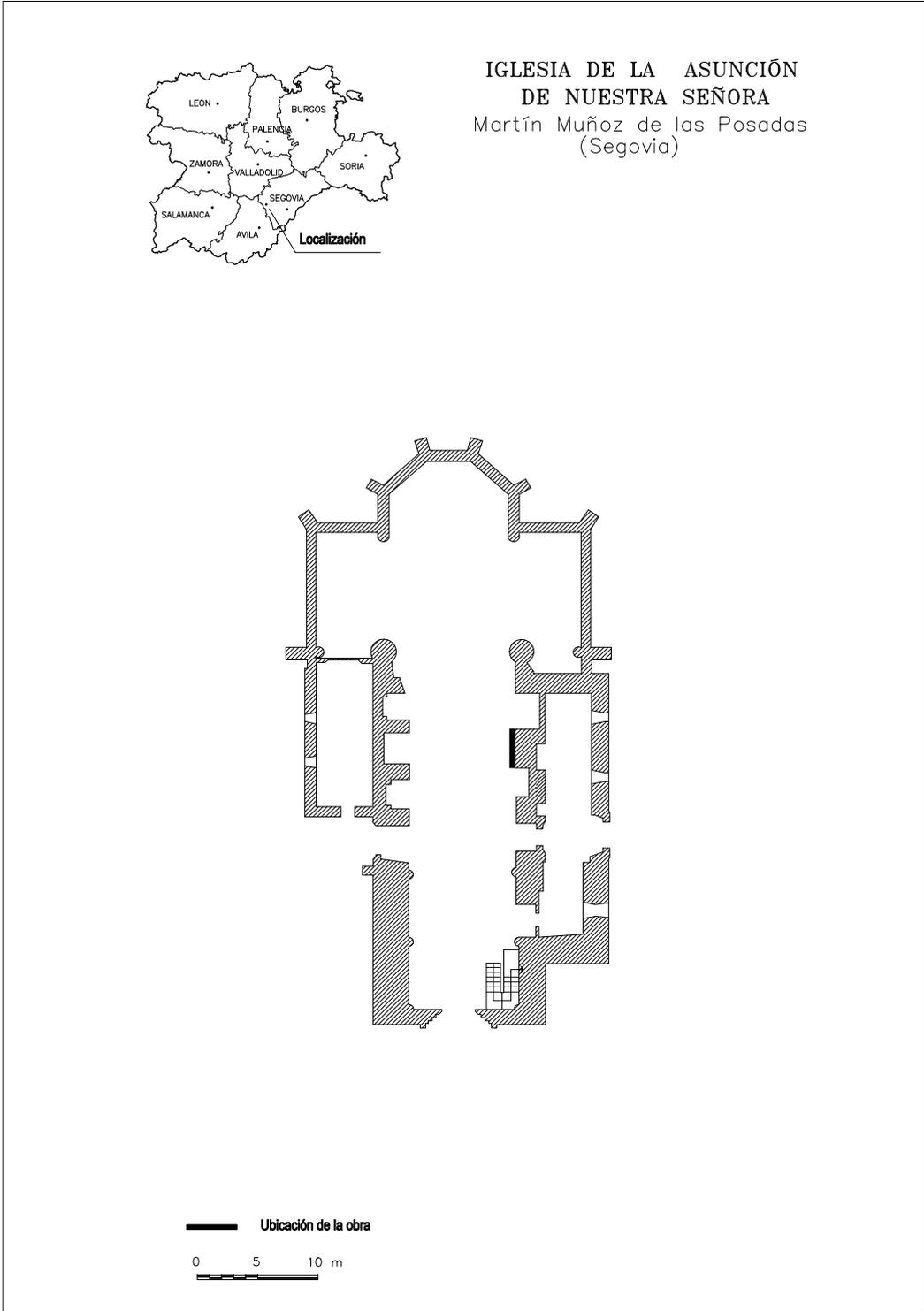


Il. 277- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales del antiguo pórtico de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de los dos donantes, en torno al tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

26.- MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS.

Pinturas murales de la nave de la iglesia de la
Asunción de Nuestra Señora.

LAS PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS



Il. 278- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales de la nave de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: conjunto mural objeto de estudio, siglo XV. Estado en 2010.



Il. 279- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales de la nave de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: fragmento de la inscripción en la que aún se lee “[christ]ofori”, siglo XV. Estado en 2010.

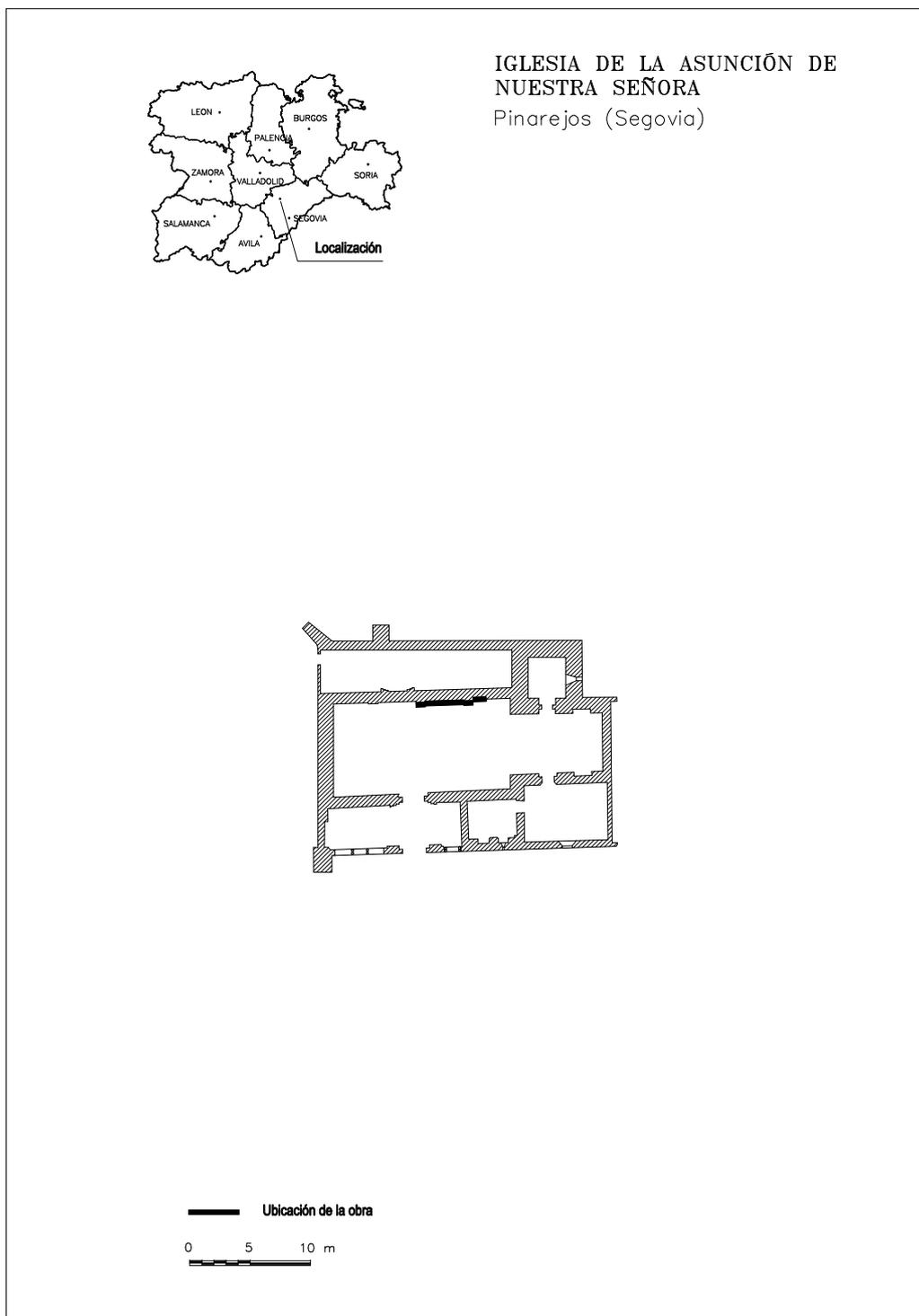
LAS PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 280- Martín Muñoz de las Posadas, pinturas murales de la nave de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Vestigios de los nimbos de *San Cristóbal* y del Niño Jesús, siglo XV. Estado en 2010.

27.- PINAREJOS. Mural de la *Última Cena* del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



PINAREJOS



Il. 281- Pinarejos. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Estado del paramento septentrional antes del hallazgo de las pinturas murales (foto: “Memoria final de la restauración de la iglesia parroquial de Pinarejos”, Archivo Histórico de Segovia, Caja A-1642).



Il. 282- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 283- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de la *Última Cena*, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

PINAREJOS



Il. 284- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Vestigios de la efigie de Cristo, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 285- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: efigie de *San Juan Evangelista*, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 286- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: efigie de *San Pablo*, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 287- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: efigie de *San Felipe* y *San Simón*, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

PINAREJOS



Il. 288- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: efigie de uno de los dos *Santiago* ("jacobus"), segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 289- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: efigies de *Santo Tomás* y de *Judas Tadeo*, segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 290- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Vestigios de la efigie de *Judas Iscariote* (según mi interpretación), segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 291- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Vestigios de una escena (*Noli me tangere?*), segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

PINAREJOS



Il. 292- Pinarejos, pinturas murales del paramento septentrional de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de una escena (*Noli me tangere?*), segundo cuarto del siglo XV. Estado en 2010.

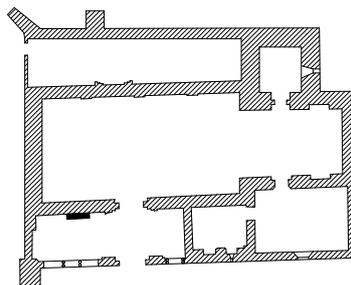
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

28.- PINAREJOS. Representación de *Santiago en la batalla de Clavijo* del pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE
NUESTRA SEÑORA
Pinarejos (Segovia)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

PINAREJOS



Il. 293- Pinarejos, pinturas murales del pórtico de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Efigie de *Santiago en la batalla de Clavijo* representada en el fragmento de superficie muraria ubicado a la izquierda del acceso meridional, mediados del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



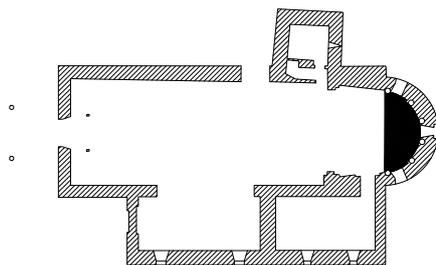
Il. 294- Rejas de San Esteban, pinturas murales de la iglesia de San Martin: Representación de *Santiago en la batalla de Clavijo*, finales del siglo XIV. Estado en 2011.

29.- SACRAMENIA. Pinturas murales de la
iglesia de Santa Marina.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SANTA MARINA
Sacramenia (Segovia)



SACRAMENIA

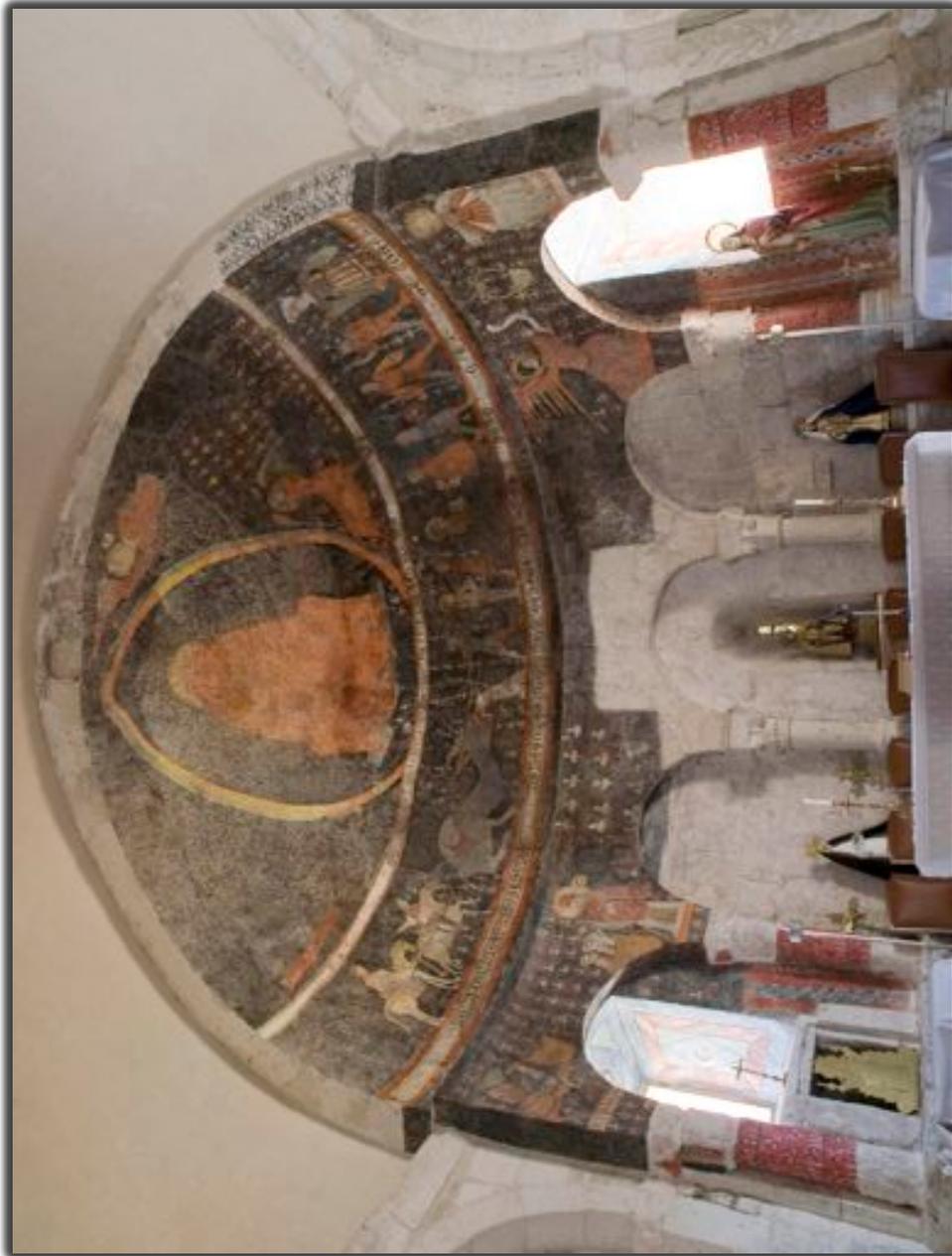


Il. 295- Sacramenia. Iglesia de Santa Marina: Estado de la cabecera antes de iniciarse el proceso de desencalado y el desmontaje del retablo mayor (foto: "Proyecto de restauración de las pinturas murales y retablo de la iglesia parroquial de Sacramenia (Segovia)", Archivo Histórico Provincial de Segovia, Caja A-1253)

Il. 296- Sacramenia. Iglesia de Santa Marina: Estado de la cabecera tras el desmontaje del retablo mayor (foto: "Proyecto de restauración de las pinturas murales y retablo de la iglesia parroquial de Sacramenia (Segovia)", Archivo Histórico Provincial de Segovia, Caja A-1253).



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 297- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina, 1436. Estado en 2010.

SACRAMENIA



Il. 298- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina, Huella del primitivo retablo mayor. Estado en 2010.



Il. 299- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: *Anunciación*, 1436. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 300- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Virgen María, 1436. Estado en 2010.



Il. 301- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Arcángel San Gabriel, 1436. Estado en 2010.

SACRAMENIA



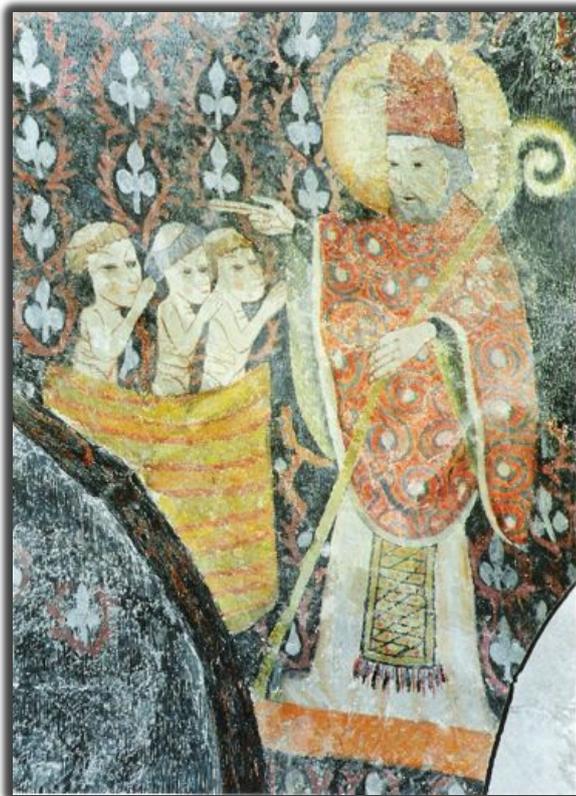
Il. 302- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Escenas alusivas al momento en el que tres jóvenes o clérigos fueron descuartizados por un carnicero y resucitados por *San Nicolás*, 1436. Estado en 2010.



Il. 303- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Instante en el que el posadero procede a descuartizar a uno de los jóvenes o clérigos, 1436. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

Il. 304- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Momento en el que *San Nicolás* resucita a los tres jóvenes o clérigos, 1436. Estado en 2010.



Il. 305- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Extensión del programa pictórico en la bóveda de cascarón absidal, 1436. Estado en 2010.

SACRAMENIA



Il. 306- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Extensión del ciclo hagiográfico de la santa, 1436. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

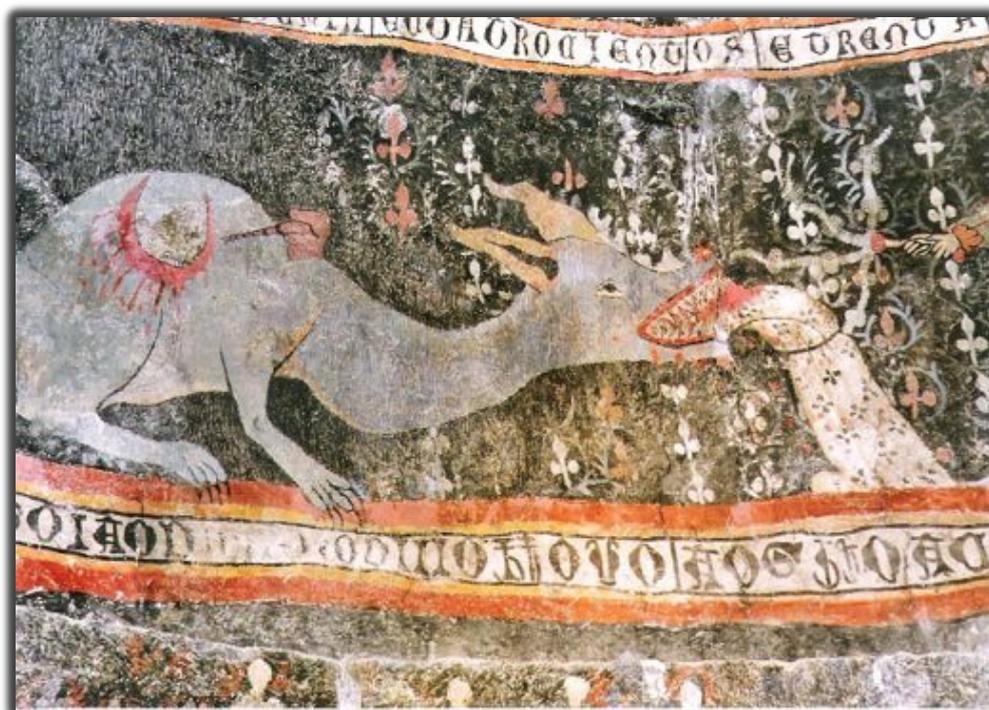


II. 307- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Fragmento de la inscripción en el que dice "...mil e cuatrocientos e trenta e seis annos...", 1436. Estado en 2010.



II. 308- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: *Olibrio demanda que traigan a Santa Margarita ante sus presencia*, 1436. Estado en 2010.

SACRAMENIA



Il. 309- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: *Santa Margarita siendo vomitada por el dragón*, 1436. Estado en 2010.



Il. 310- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: *Flagelación de Santa Margarita*, 1436. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 311- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina, 1436: *Discusión entre Santa Margarita y Olibrio*, 1436. Estado en 2010.



Il. 312- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: *Olibrio encomienda la decapitación de la santa*, 1436. Estado en 2010.

SACRAMENIA



Il. 313- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Vestigios de *Cristo en majestad*, 1436. Estado en 2010.



Il. 314- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina, 1436: el toro de *San Lucas*, 1436. Estado en 2010.

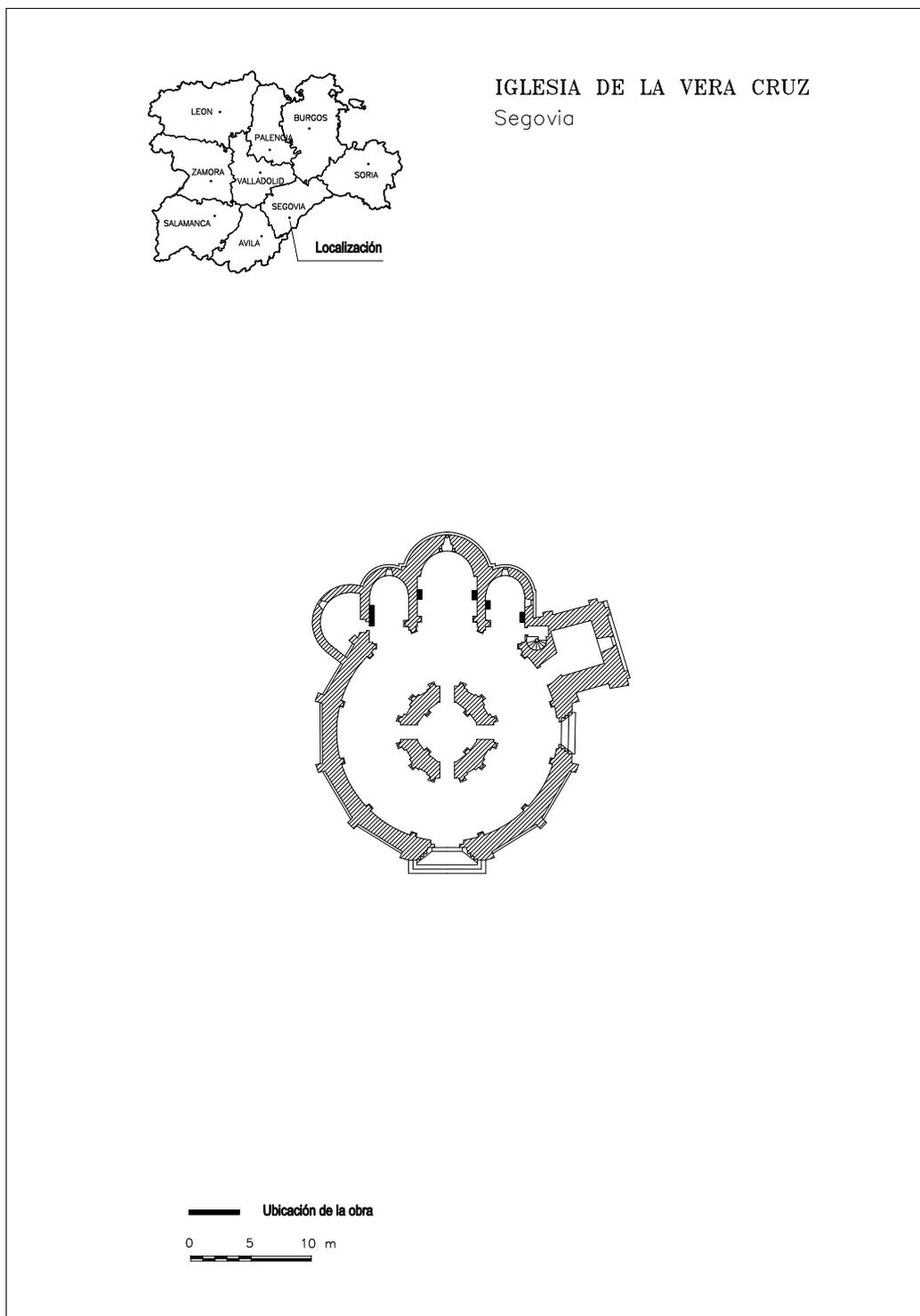
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 315- Sacramenia, pinturas murales de la iglesia de Santa Marina: Posible representación del águila de *San Juan*, 1436. Estado en 2010.

30.- SEGOVIA. Pinturas murales de la iglesia
de la Vera Cruz.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



SEGOVIA



Il. 316- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Primera *Última Cena* (paramento meridional del ábside del lado de la Epístola), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 317- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz. Detalle de Cristo y de *San Juan Evangelista* de la primera *Última Cena* (paramento meridional del ábside del lado de la Epístola), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 318- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle del posible *San Pedro* de la primera *Última Cena* (paramento meridional del ábside del lado de la Epístola), primera mitad del siglo XV. Estado en 2010.

SEGOVIA



Il. 319- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: segunda *Última Cena* (paramento septentrional del ábside del lado del Evangelio), finales del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 320- Joan Reixach: *Última Cena*. Segorbe, Museo Catedralicio (foto: EXPOSICIÓN (2007), p. 80).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 321- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle de Cristo de la segunda *Última Cena* (paramento septentrional del ábside del lado del Evangelio), finales del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 322- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle de *San Pablo*, de uno de los dos *Santiago*, de *San Bartolomé* y de *San Judas Tadeo* de la segunda *Última Cena* (paramento septentrional del ábside del lado del Evangelio), finales del siglo XV. Estado en 2010.

SEGOVIA



Il. 323- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle del segundo de los dos *Santiago* de la segunda *Última Cena* (paramento septentrional del ábside del lado del Evangelio), finales del siglo XV. Estado en 2010.



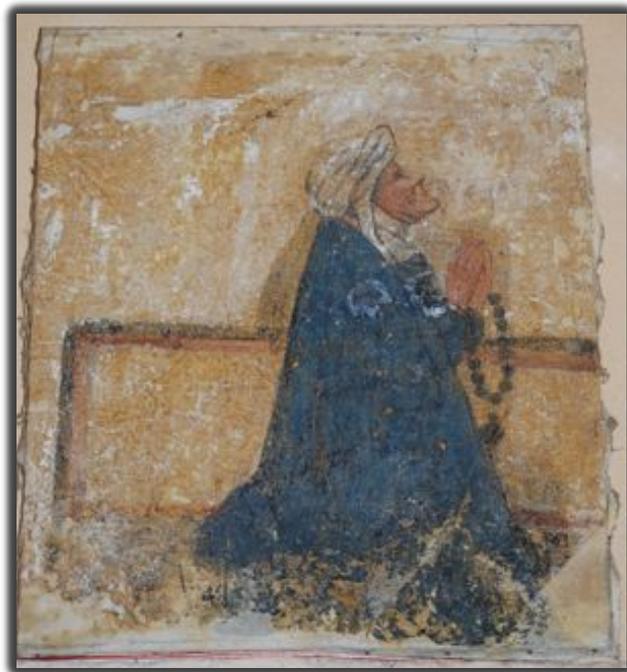
Il. 324- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle de *San Pedro*, de *Santo Tomás* y de otros tres discípulos de la segunda *Última Cena* (paramento septentrional del ábside del lado del Evangelio), finales del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 325- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle de *Judas Iscariote* de la segunda *Última Cena* (paramento septentrional del ábside del lado del Evangelio), finales del siglo XV. Estado en 2010.

Il. 326- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle del donante situado en el paramento septentrional del ábside del lado de la Epístola, finales del siglo XV. Estado en 2010.



SEGOVIA



Il. 327- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle de una efigie nimhada situada en el paramento septentrional del ábside central, finales del siglo XV. Estado en 2010.



Il. 328- Segovia, pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz: Detalle de una efigie situada en el paramento meridional del ábside central, finales del siglo XV. Estado en 2010.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

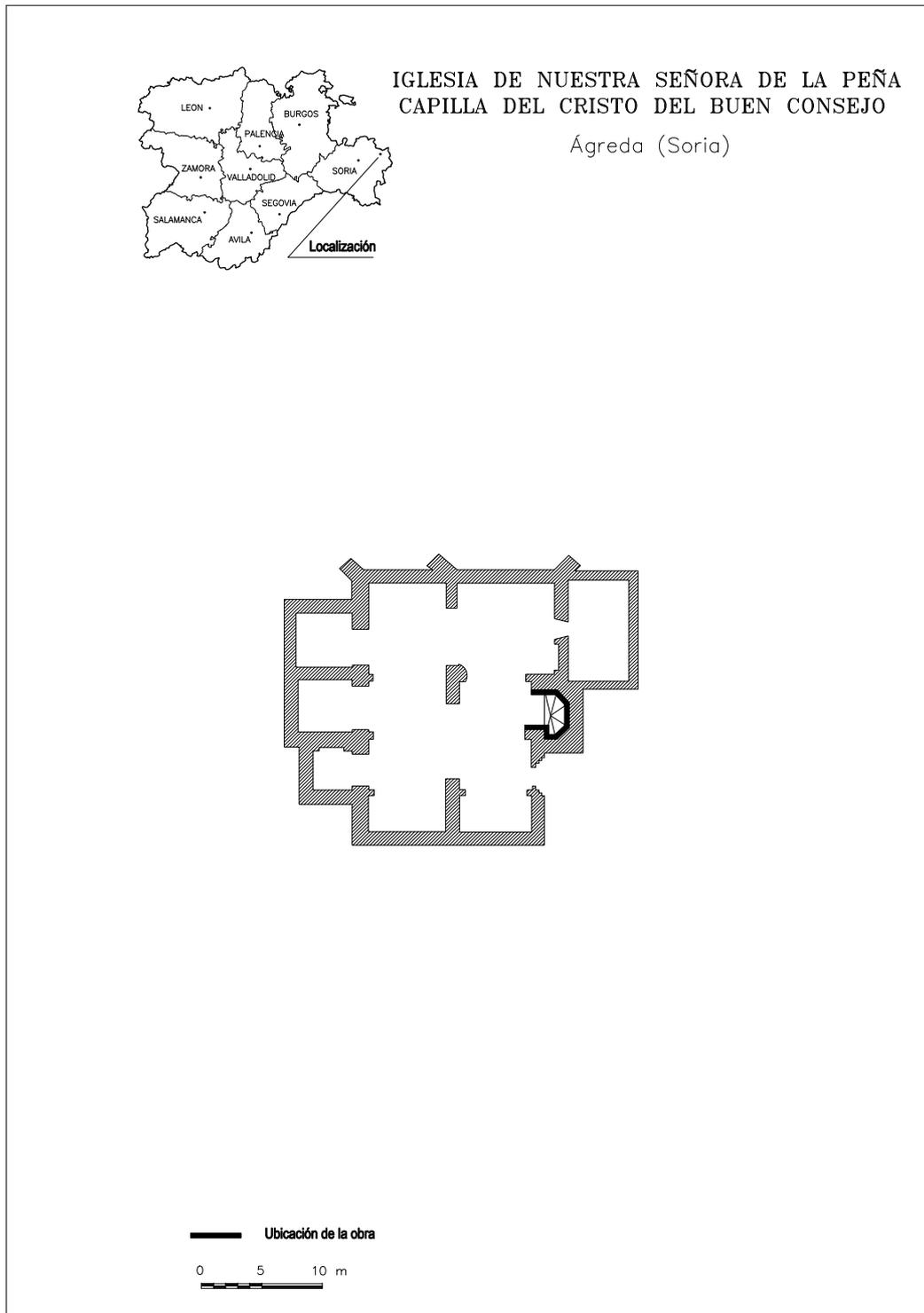
CONJUNTOS MURALES TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE SORIA

**CONJUNTOS MURALES
TARDOGÓTICOS EN LA PROVINCIA DE
SORIA.**

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

31.- ÁGREDA. Pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



ÁGREDA



II. 329- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Señora de la Peña: Estado de la capilla y de las pinturas murales al poco de producirse su hallazgo (foto: “Memoria final de la restauración de las pinturas murales de la capilla del muro sur, dedicada al santo Cristo del Consuelo, de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña. Ágreda (Soria), 2ª fase: limpieza y reintegración”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-165).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 330- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Estado de la capilla y de las pinturas murales al poco de producirse el cegado de la ventana (foto: “Memoria final de la restauración de las pinturas murales de la capilla del muro sur, dedicada al santo Cristo del Consuelo, de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña. Ágreda (Soria), 2ª fase: limpieza y reintegración”, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-165).

ÁGREDA



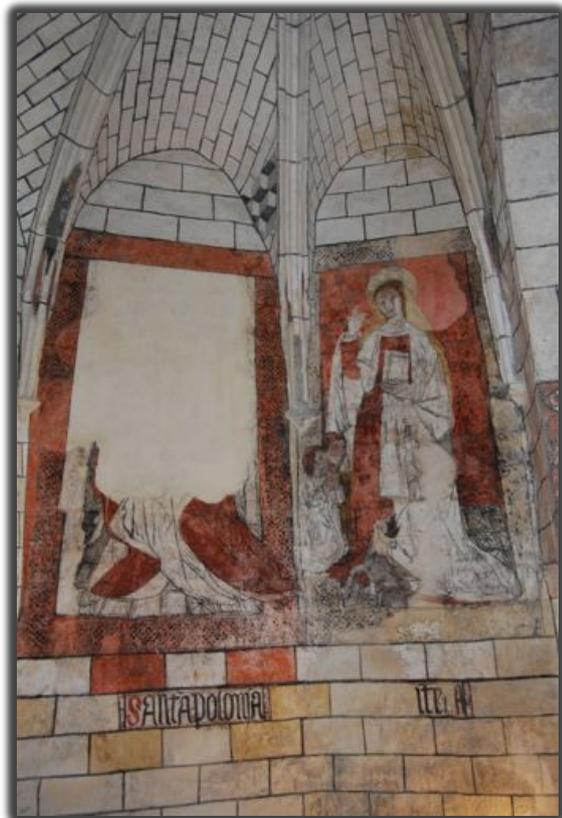
II. 331- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Estado de la capilla y de las pinturas murales en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 332- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Imitación del despiece de sillería en negro que anima los paramentos de la capilla. Estado en 2011.

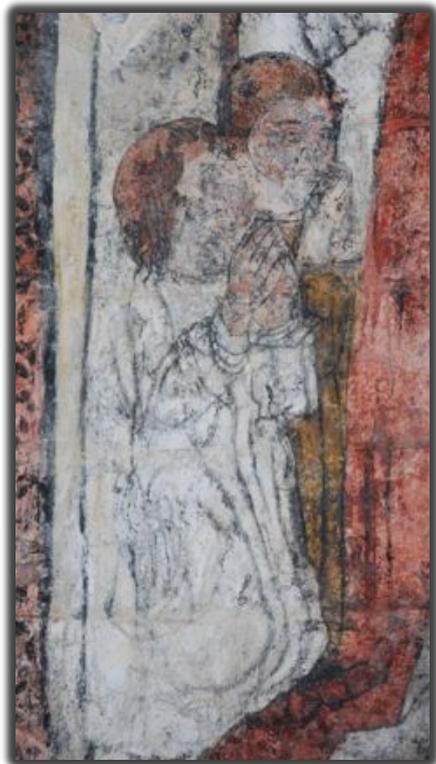
Il. 333- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Representación de dos efigies sagradas, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



ÁGREDA



Il. 334- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: *Santa Quiteria*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 335- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Donantes arrodillados ante *Santa Quiteria*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 336- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: *Santa Apolonia*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

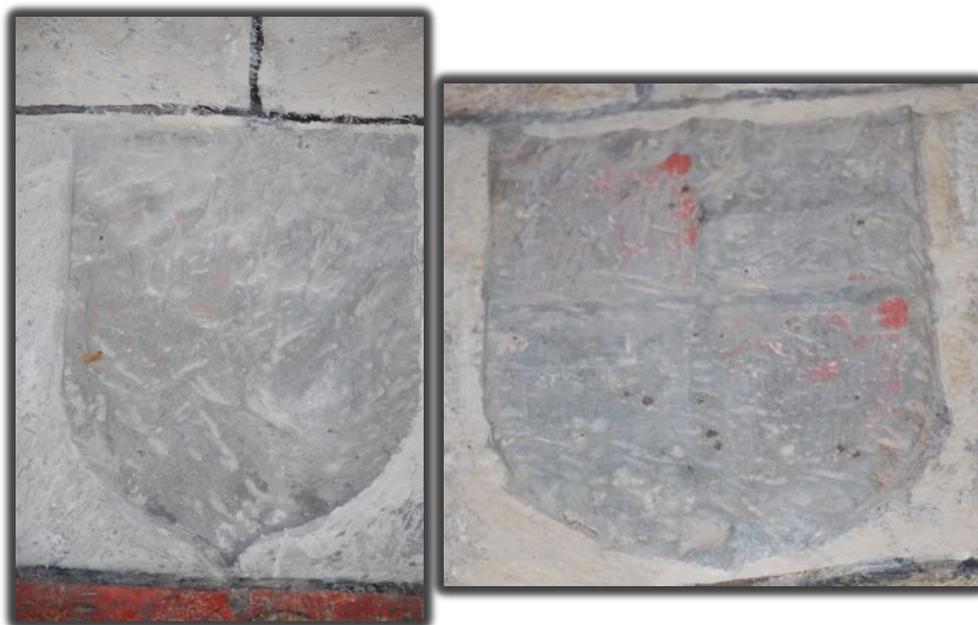
II. 337- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Donante (de su boca surge una filacteria en la que pone "QUO SE (...) MARIA"), finales del siglo XV. Estado en 2011.



ÁGREDA



Il. 338- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Grupo sagrado de la Virgen María con el Niño, finales del siglo XV. Estado en 2011.

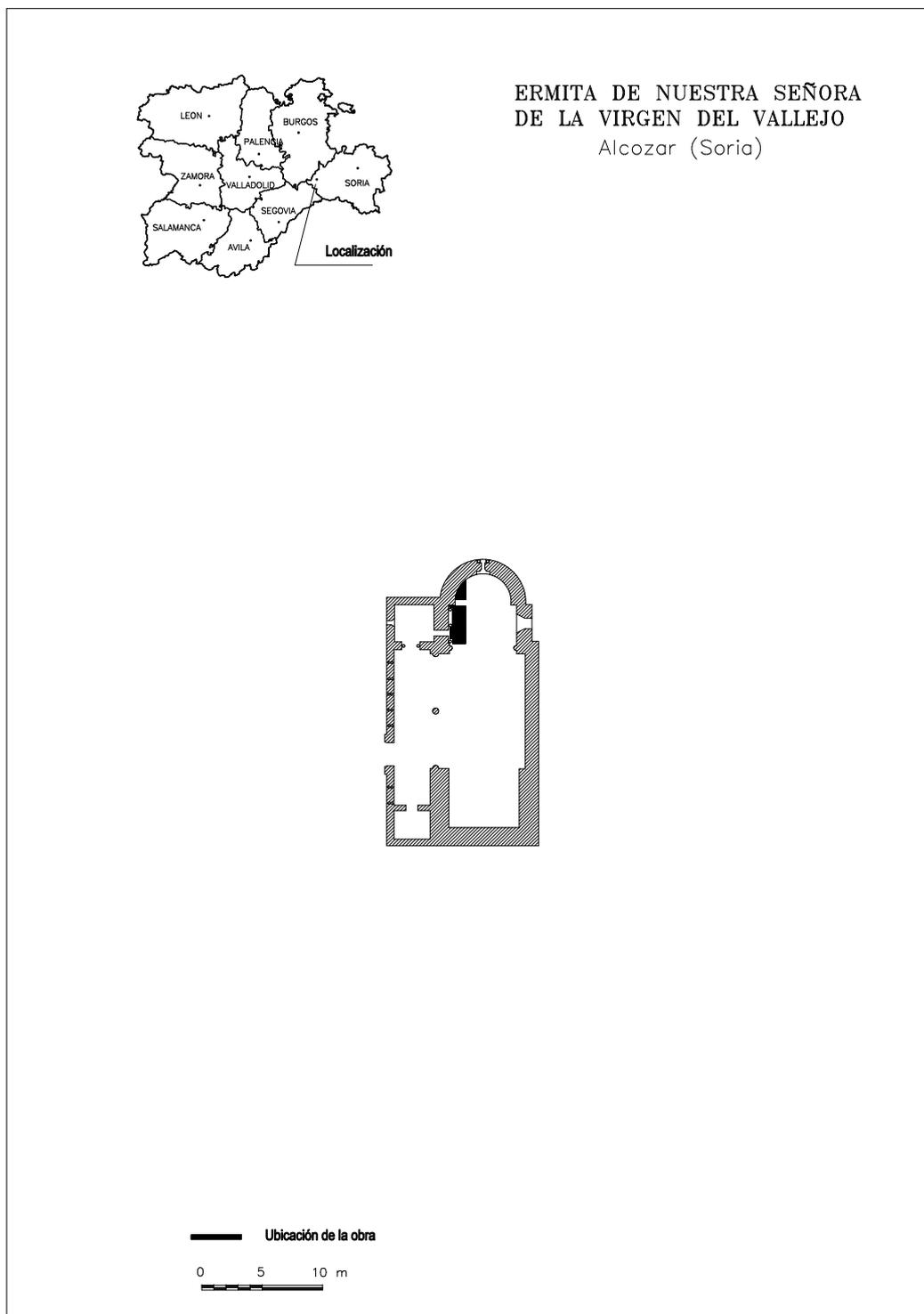


Ils. 339-340- Ágreda, pinturas murales de la capilla del Cristo del Buen Consejo de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña: Escudos de los Castejón, finales del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

32.- ALCOZAR. Pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo (antigua parroquia de San Esteban Protomártir).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



ALCOZAR



Il. 341- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: vestigios de ala que Ortego y Frías consideró perteneciente al águila de *San Juan* (foto: ORTEGO Y FRÍAS (1985), fig. 8). Estado en 1985.



Il. 342- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: apostolado que Ortego y Frías creyó reconocer en el paramento septentrional del tramo recto presbiterial (foto: ORTEGO Y FRÍAS (1985), fig. 5). Estado en 1985.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 343- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo. Estado en 1998 (foto: Proyecto Cultural Soria Románica).

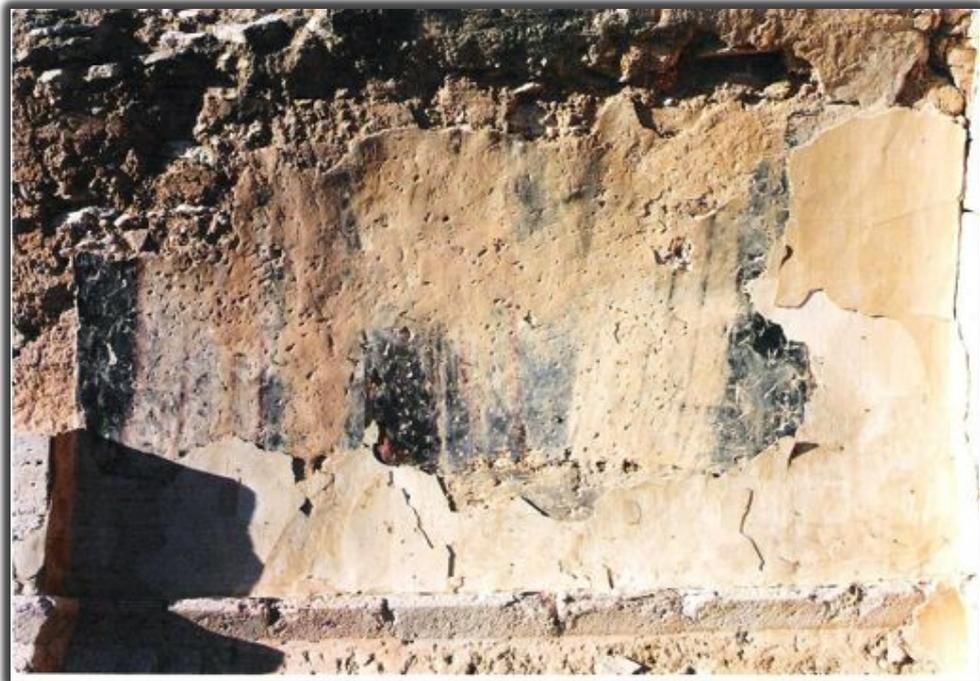


Il. 344- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle del ala correspondiente, probablemente, a alguno de los símbolos de los Evangelistas. Estado en 1998 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).

ALCOZAR



Il. 345- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle de las pinturas murales de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial, en torno a la primera mitad del siglo XV. Estado en 1998 (foto: Proyecto Cultural Soria Románica).



Il. 346- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle de las pinturas murales de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial, en torno a la primera mitad del siglo XV. Estado en 2002 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 347- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle de la estructura destinada a proteger las pinturas murales de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial, en torno a la primera mitad del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 348- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle de la estructura destinada a proteger las pinturas murales de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial, en torno a la primera mitad del siglo XV. Estado en 2012.

ALCOZAR



Il. 349- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle del pavimento sobre el que se disponían las figuras que fueran representadas en el arranque de la bóveda de cañón, en torno a la primera mitad del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 350- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle de las letras, en torno a la primera mitad del siglo XV (foto: Proyecto Cultural Soria Románica).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



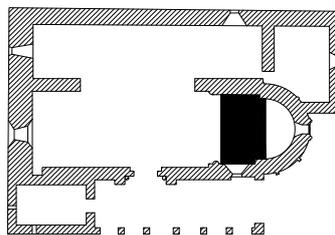
Il. 351- Alcozar, pinturas murales de la ermita de la Virgen del Vallejo: Detalle del motivo decorativo a base de zig-zag conservado en el intradós del arco que comunicaba con la sacristía. Estado en 2012.

33.- BOCIGAS DE PERALES. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SAN PEDRO
Bocigas de Perales (SORIA)



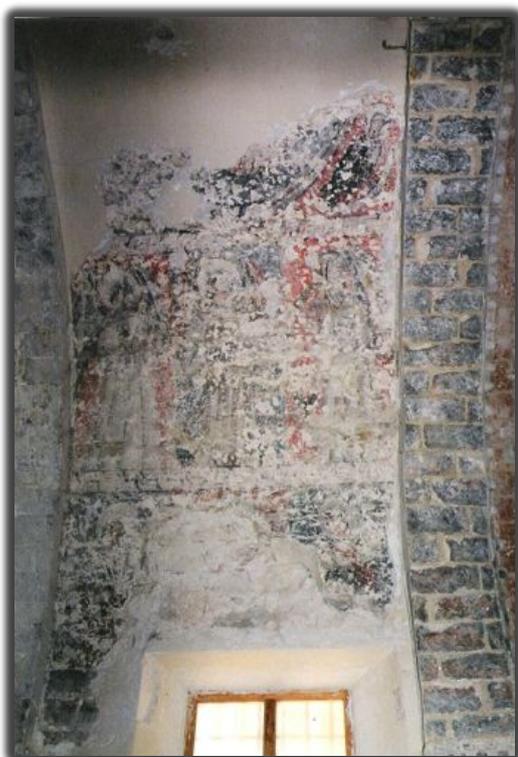
Ubicación de la obra

0 5 10 m

BOCIGAS DE PERALES



Il. 352- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle de la bóveda de cañón presbiterial y de las pinturas murales en ella halladas. Estado en 2002 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).



Il. 353- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle del sector central y meridional de la bóveda de cañón presbiterial y de las pinturas murales en ella halladas. Estado en 2002 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 354- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle del sector central y septentrional de la bóveda de cañón presbiterial y de las pinturas murales en ella halladas, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

Il. 355- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle del sector central y meridional de la bóveda de cañón presbiterial y de las pinturas murales en ella halladas, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



BOCIGAS DE PERALES



Il. 356- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle del sector central de la bóveda de cañón presbiterial donde fue representada la efigie de un *Cristo en majestad* flanqueada por el *Tetramorfos*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 357- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle de la decoración a base de zig-zag que fuera representada en la rosca interna del arco triunfal, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 358- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle de la efigie de un *Cristo en majestad* flanqueada por el *Tetramorfos*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 359- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle del águila de *San Juan*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

BOCIGAS DE PERALES



Il. 360- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle de tres ángeles tañendo otros tantos instrumentos de cuerda, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 361- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Posibles vestigios de otros tres ángeles en origen representados de la misma guisa, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 362- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro:
Representación de tres santos
diáconos, primera mitad del siglo XV.
Estado en 2011.

Il. 363- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia
de San Pedro: Detalle de uno de los tres santos diáconos,
primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



BOCIGAS DE PERALES



Il. 364- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Representación de tres figuras sagradas femeninas, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 365- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle de *Santa Catalina de Alejandría*, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



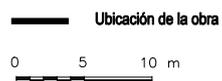
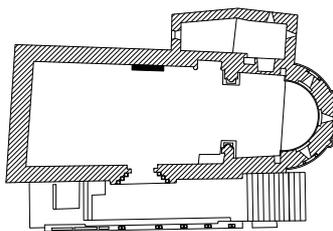
Il. 366- Bocigas de Perales, pinturas murales de la iglesia de San Pedro: Detalle de una efigie de Cristo, primera mitad del siglo XV. Estado en 2011.

34.- CASTILLEJO DE ROBLEDO. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



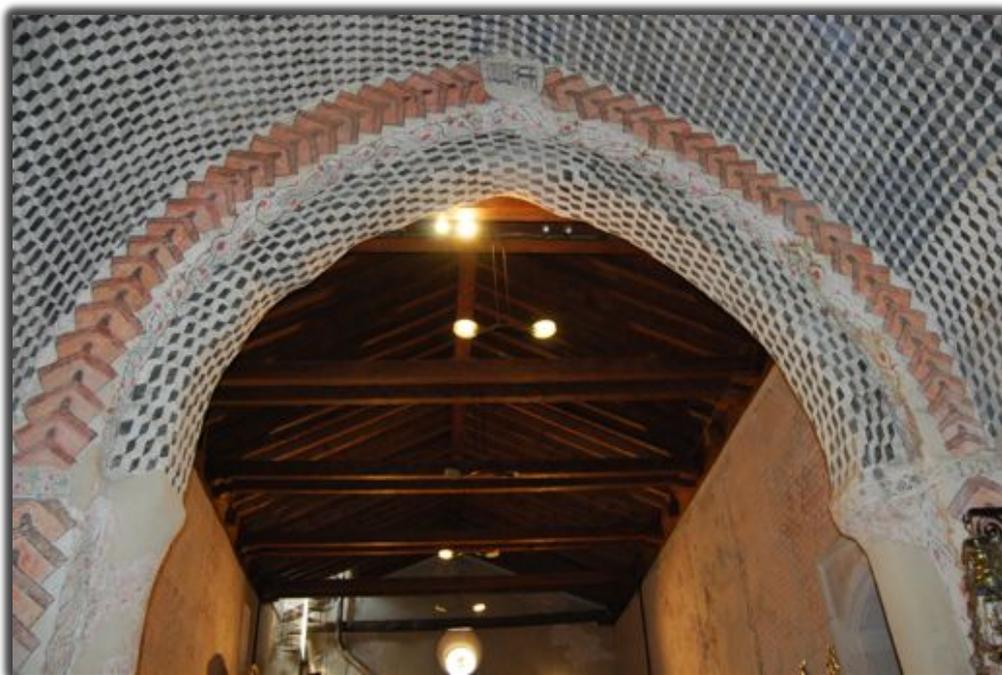
IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE
NUESTRA SEÑORA
Castillejo de Robledo (SORIA)



CASTILLEJO DE ROBLEDO



Il. 367- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de los motivos pictóricos abstractos que ornán los paramentos y bóvedas de la capilla mayor, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 368- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de los motivos pictóricos abstractos que ornán las bóvedas y el arco triunfal de la capilla mayor, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

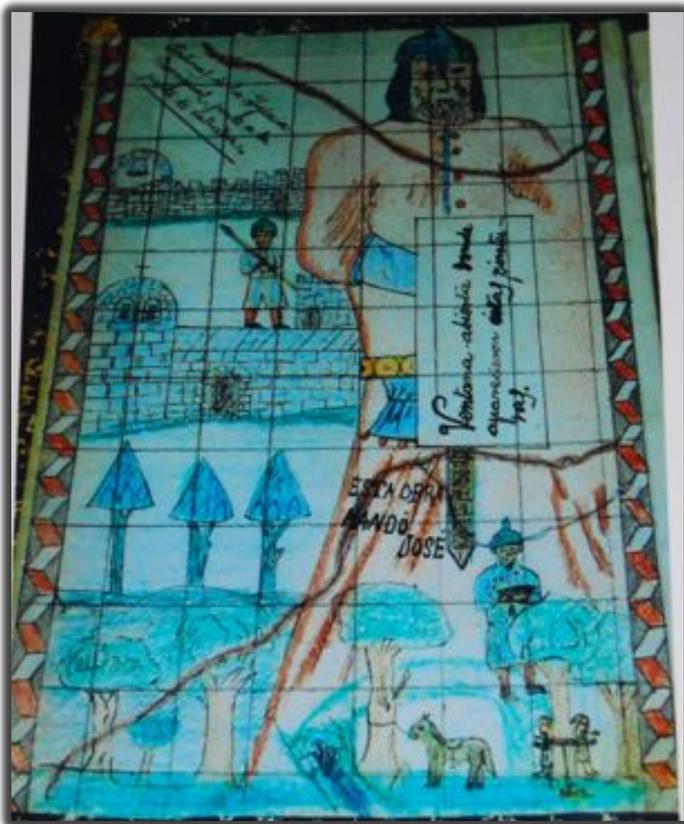


II. 369- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de la decoración a base de una imitación de un despiece de sillería en rojo en el paramento septentrional del edificio (se interrumpe mediante la composición pictórica objeto de estudio). Estado en 2011.



II. 370- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de la composición pictórica situada en el paramento septentrional, frente al acceso meridional del edificio, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

CASTILLEJO DE ROBLEDO



II. 371- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora:

Dibujo que hiciera un seminarista de la composición pictórica situada en el paramento septentrional, frente al acceso meridional del edificio (foto: iglesia parroquial).

II. 372- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de un soldado armado defendiendo una fortaleza, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 373- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del escudo situado en la clave del arco que da paso a la bóveda de cuarto de esfera absidal, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 374- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del escudo situado en la clave del arco del triunfo, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

CASTILLEJO DE ROBLEDO



Il. 375- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del escudo situado en la enjuta derecha de la portada de acceso al templo. Estado en 2011.

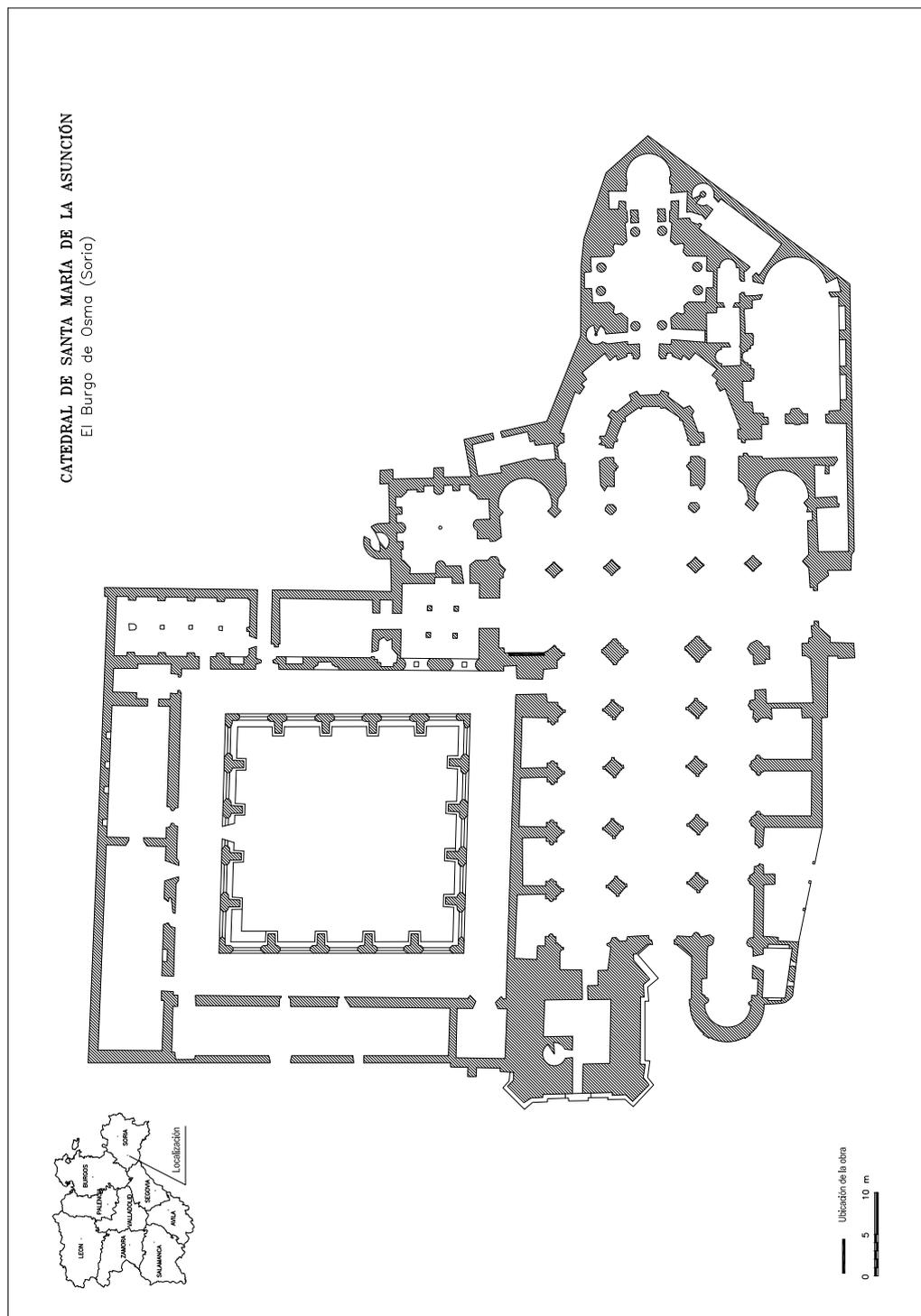


Il. 376- Castillejo de Robledo, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle del escudo situado en la enjuta izquierda de la portada de acceso al templo. Estado en 2011

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

35.- EL BURGO DE OSMA. Pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



EL BURGO DE OSMA



II. 377- El Burgo de Osma, pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción: Detalle de las pinturas murales en una fotografía registrada por Cabré Aguiló (foto: CABRÉ AGUILÓ (1912-1916), lam. XXI).



II. 378- El Burgo de Osma, pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción, finales del siglo XV. Estado en 2012.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 379- El Burgo de Osma. Catedral de Santa María de la Asunción: Sepulcro de San Pedro de Osma. Detalle del milagro, segunda mitad del siglo XII (foto: EXPOSICIÓN (1997a), p. 128).



Il. 380- El Burgo de Osma, pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción: detalle de la acción de hostigamiento a don Juan Téllez, finales del siglo XV. Estado en 2012.

EL BURGO DE OSMA



Il. 381- El Burgo de Osma, pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción: Detalle del demonio tirando de don Juan Téllez, finales del siglo XV. Estado en 2012.



Il. 382- El Burgo de Osma, pinturas murales del lucillo abierto en el muro occidental del brazo septentrional del crucero de la catedral de Santa María de la Asunción: Detalle de los obispos yaciendo en sus lechos fúnebres, finales del siglo XV. Estado en 2012.

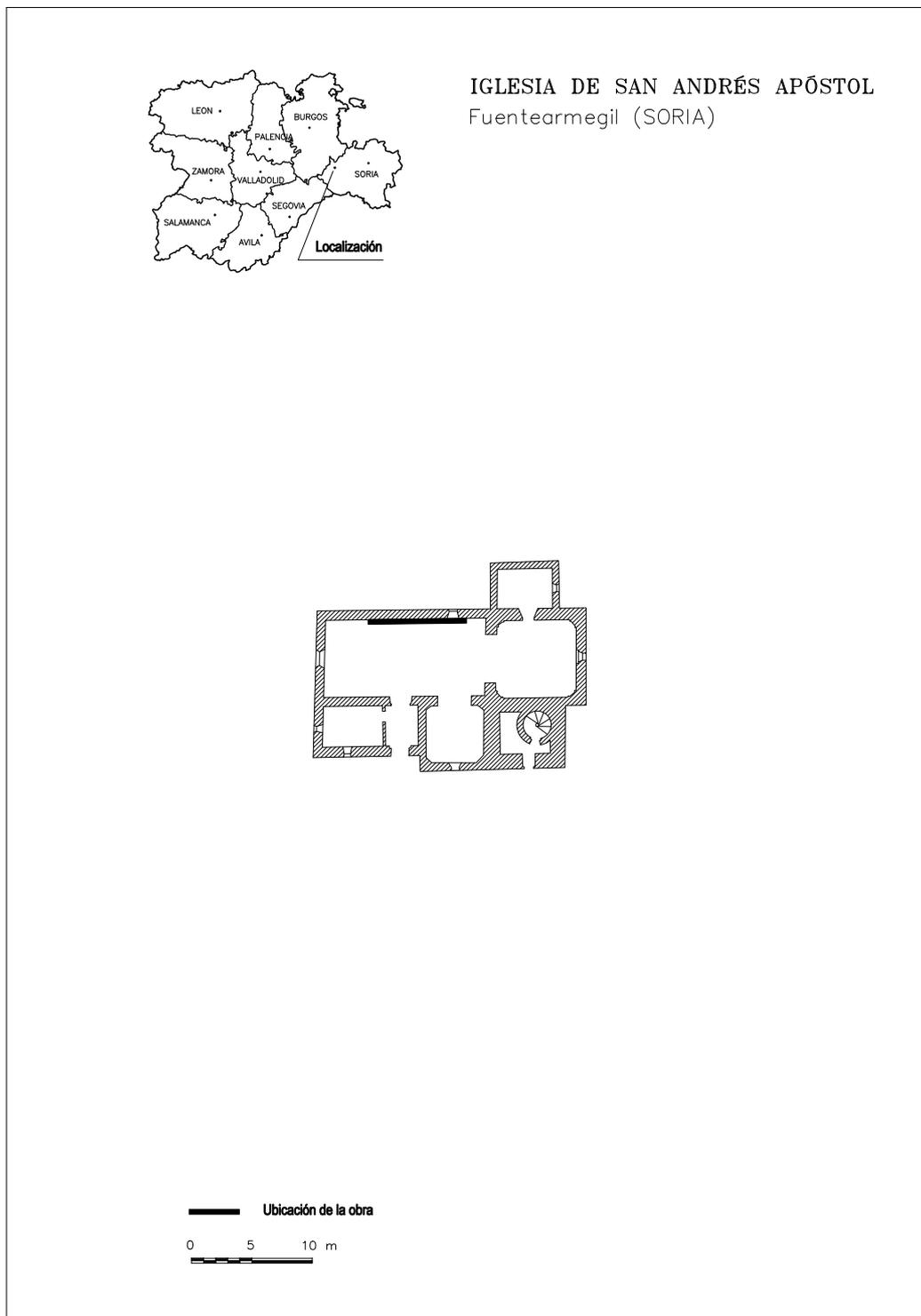
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 383- Langayo (Valladolid). Iglesia de San Pedro: pintura de San Pedro atribuida al Maestro de Osma.

36.- FUENTEARMEGIL. Pinturas murales del paramento septentrional la iglesia de San Andrés Apóstol.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



FUENTEARMEGIL



II. 384- Fuentearmegil. Iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle del interior del templo con todos sus paramentos revocados. Estado en el año 2006 (foto: "Informe de intervención arqueológica de la iglesia de San Andrés de Fuentearmegil", Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-377).



II. 385- Fuentearmegil. Iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle del paramento septentrional con las catas de delimitación de las pinturas murales. Estado en el año 2006 (foto: "Memoria de los trabajos de delimitación de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Fuentearmegil". Soria, abril 2006, Archivo de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León, Caja SO-370).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 386- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de la composición pictórica, finales del siglo XV. Estado en 2011.

FUENTEARMEGIL



Il. 387- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de la inscripción, finales del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 388- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de la *Anunciación*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 389- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de la Virgen de la *Anunciación*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

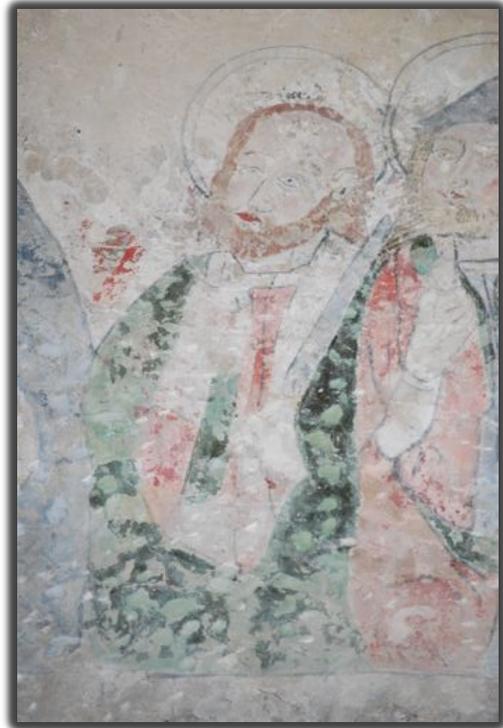


Il. 390- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de la *Última Cena*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

FUENTEARMEGIL



Il. 391- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de Cristo en la *Última Cena*, finales del siglo XV: Estado en 2011.



Il. 392- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de *San Pablo* en la *Última Cena*, finales del siglo XV: Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 393- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de *Santiago el Mayor* en la *Última Cena*, finales del siglo XV: Estado en 2011.

II. 394- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de *San Bartolomé* en la *Última Cena*, finales del siglo XV. Estado en 2011.



FUENTEARMEGIL



II. 395- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de *San Juan Evangelista* en la *Última Cena*, finales del siglo XV. Estado en 2011.



II. 396- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Detalle de *San Pedro* en la *Última Cena*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 397- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Posible *Judas Iscariote*, finales del siglo XV. Estado en 2011.



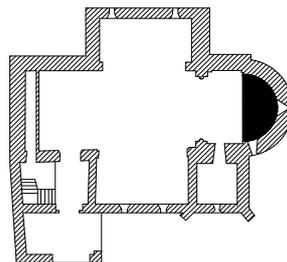
Il. 398- Fuentearmegil, pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol: Vestigios de la *Virgen de la Misericordia*, finales del siglo XV. Estado en 2011.

37.- MATANZA DE SORIA. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



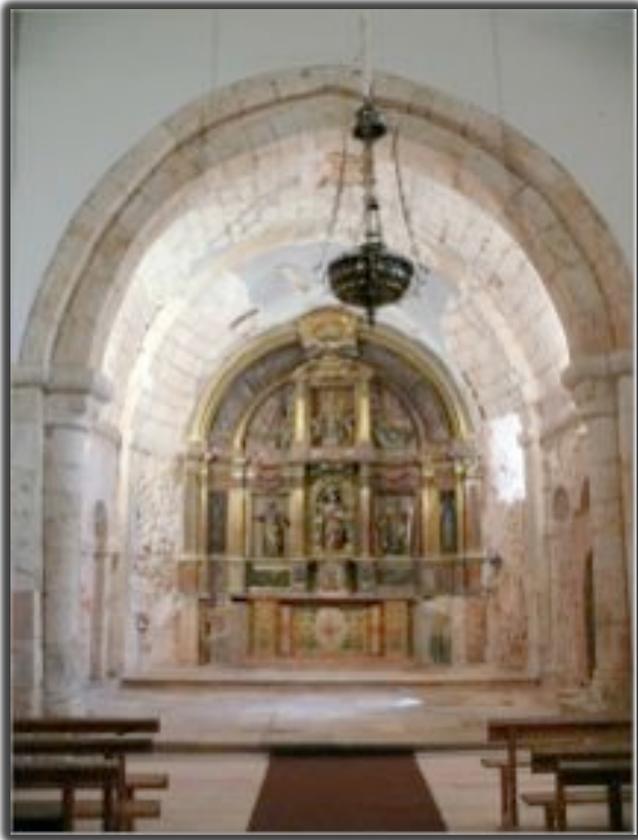
IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA
Matanza de Soria (SORIA)



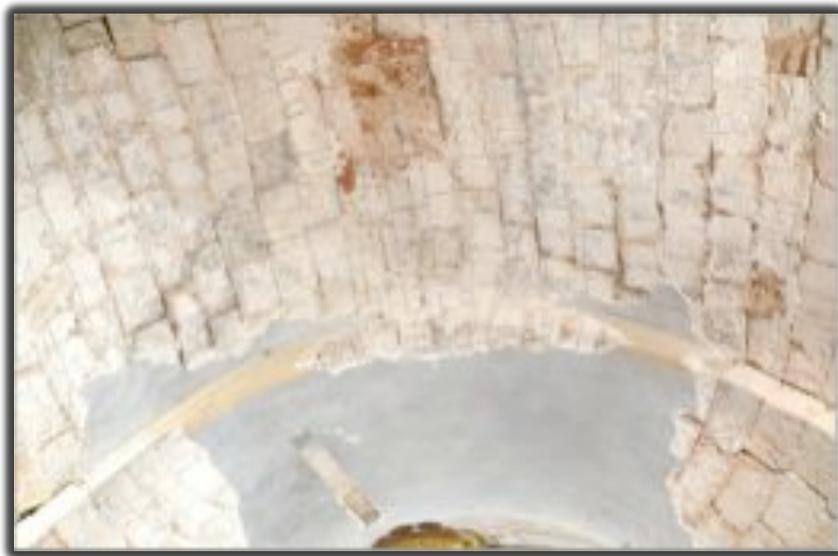
— Ubicación de la obra

0 5 10 m

MATANZA DE SORIA



Il. 399- Matanza de Soria. Iglesia de San Juan Bautista: Estado en el que se encontraba la capilla mayor antes de la intervención de 2010 (foto: “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de San Juan Bautista. Matanza. Soria, enero 2010,” Archivo de la Fundación Soria Románica).

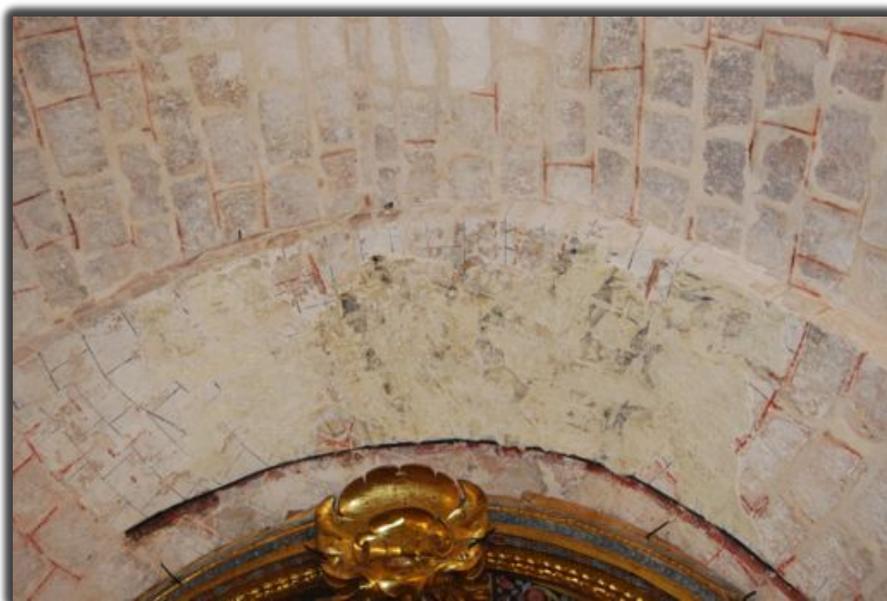


Il. 400- Matanza de Soria. Iglesia de San Juan Bautista: Detalle en el que se encontraba la dúplice imitación de un despiece de sillería antes de la intervención de 2010 (foto: “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de San Juan Bautista. Matanza. Soria, enero 2010”, Archivo de la Fundación Soria Románica).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 401- Matanza de Soria, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Estado de los paramentos y bóvedas de la capilla mayor tras la restauración de 2010.



Il. 402- Matanza de Soria, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Estado de la decoración pictórica tras la restauración de 2010.

MATANZA DE SORIA

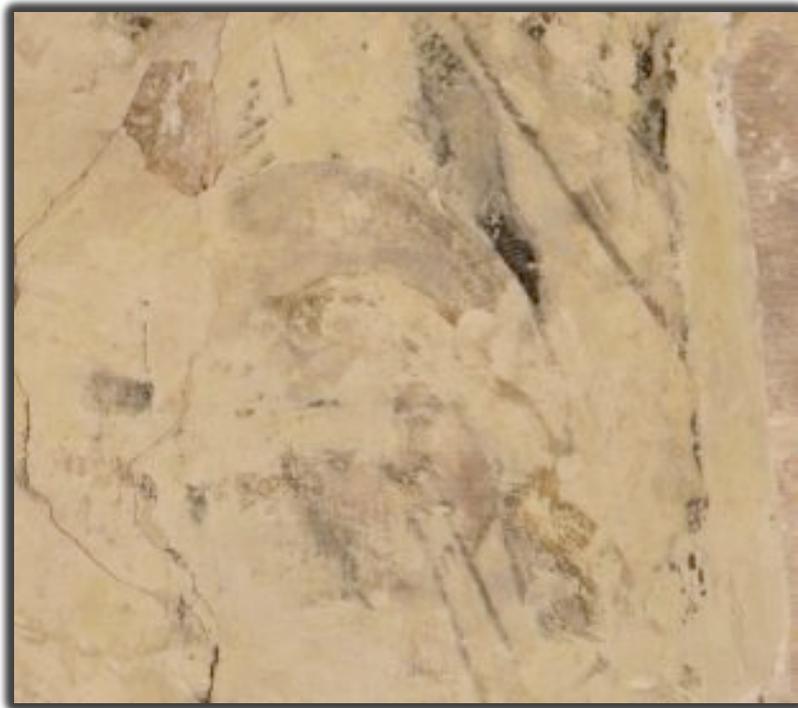


Il. 403- Matanza de Soria, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Detalle del estrato con vestigios pictóricos figurativos. Estado en 2011.



Il. 404- Matanza de Soria, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Detalle de los vestigios pictóricos figurativos. Estado en 2011.

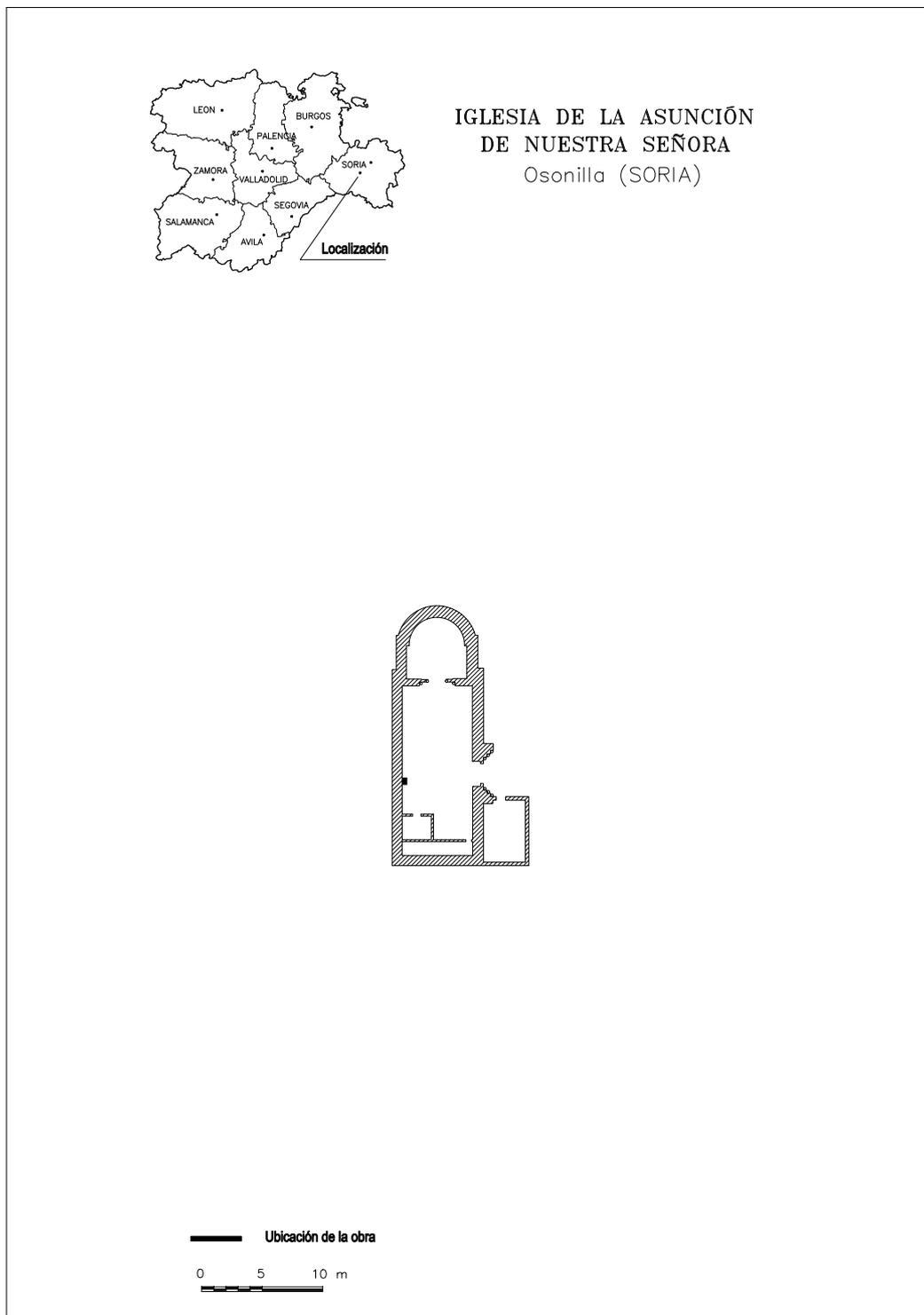
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 405- Matanza de Soria, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de San Juan Bautista: Detalle de la figura angélica conservada en el estrato con vestigios figurativos. Estado en 2011.

38.- OSONILLA. Pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



OSONILLA



Il. 406- Osonilla, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: *Crucifixión*, finales del siglo XIV. Estado en 1998 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS (2005), IL. 474).



Il. 407- Osonilla, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Estado en el que se encontraba el paramento norte y la escena de la *Crucifixión* en 2002 (foto: Fundación Soria Románica).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 408- Osonilla, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora:
Detalle del paramento norte y de la escena de la *Crucifixión* tras la restauración.
Estado en 2011.



Il. 409- Osonilla, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de
Nuestra Señora: Detalle de la *Crucifixión*, finales del siglo XIV.
Estado en 2011.

OSONILLA



Il. 410- Osonilla, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de la Virgen María de la segunda *Crucifixión* superpuesta sobre la primera, siglo XV. Estado en 2010 (foto: “Memoria de restauración pinturas murales. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Osonilla. Soria, mayo 2010”, Fundación Soria Románica)

Il. 411- Osonilla, pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora: Detalle de la Virgen María, siglo XV. Estado en 2011.



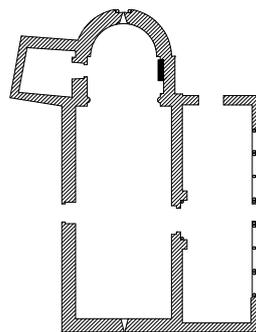
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

39.- REJAS DE SAN ESTEBAN. Ángel
tenante de escudo de la iglesia de San Martín.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



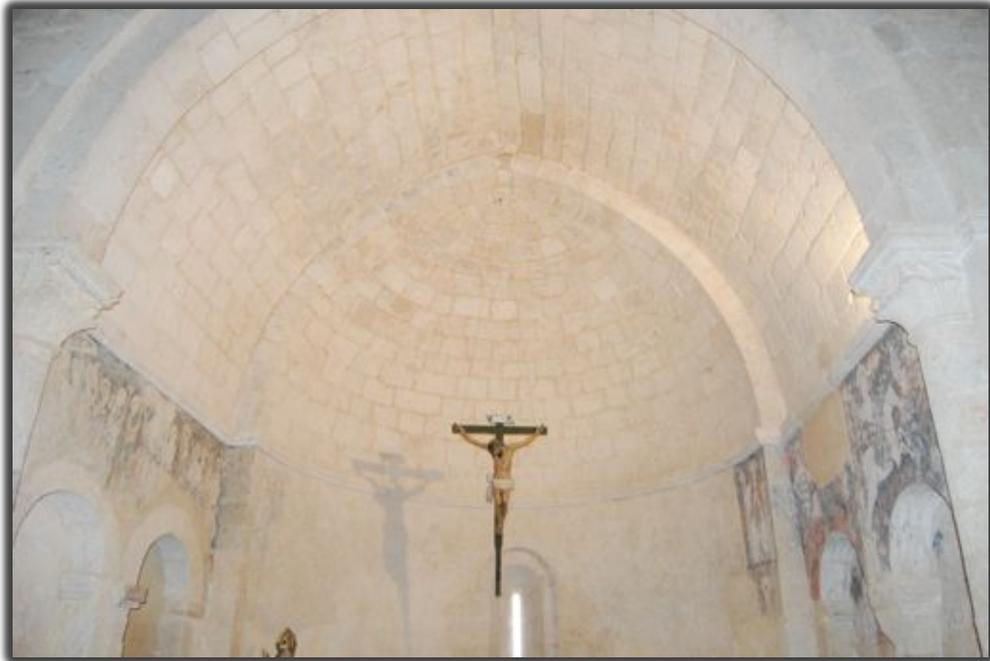
IGLESIA DE SAN MARTÍN
Rejas de San Esteban (Soria)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

REJAS DE SAN ESTEBAN



Il. 412- Rejas de San Esteban, pinturas murales de la iglesia de San Martín: Detalle del programa pictórico que se extiende por los paramentos de la capilla mayor, finales del siglo XIV y finales del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 413- Rejas de San Esteban, pinturas murales de la iglesia de San Martín: Lugar que ocupa el ángel alado y tenante del emblema heráldico en el marco del conjunto mural, finales del siglo XV. Estado en 2011.

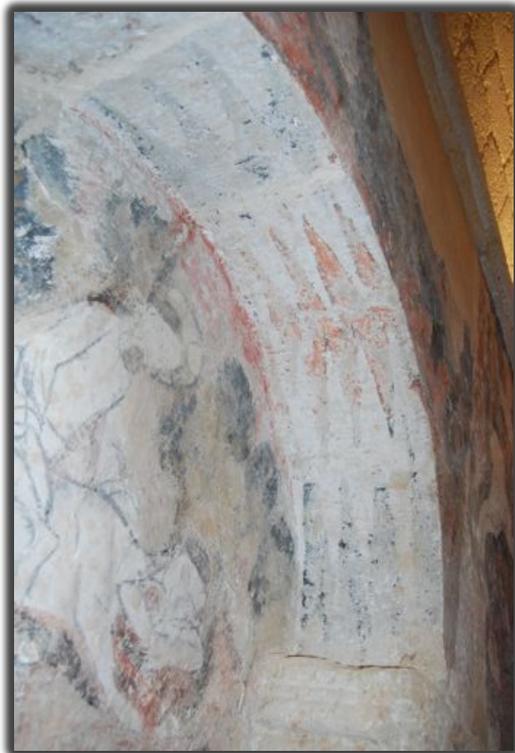
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



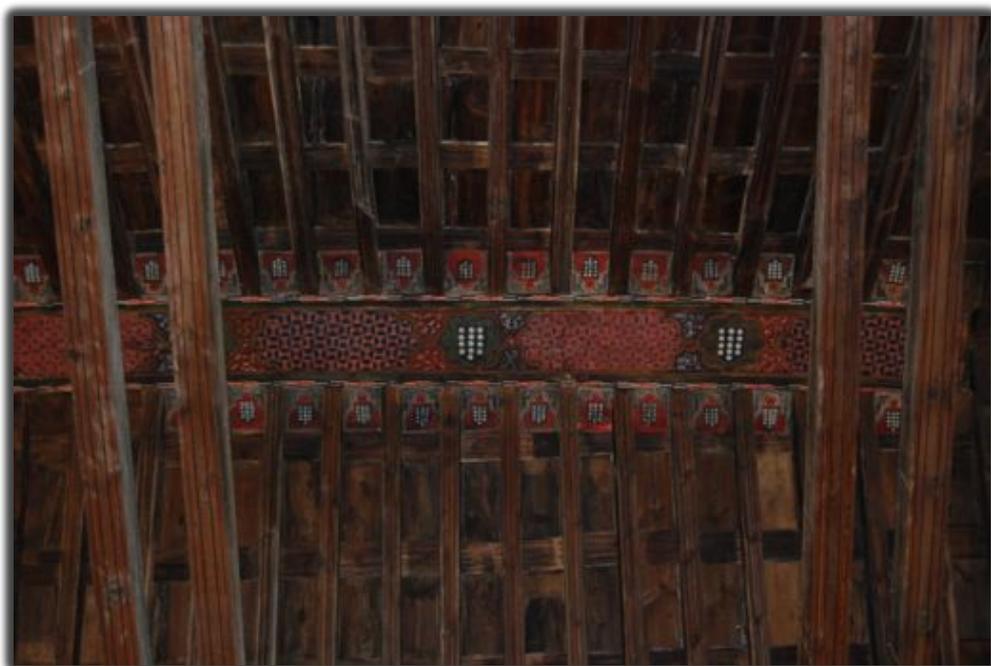
Il. 414- Rejas de San Esteban, pinturas murales de la iglesia de San Martín: Detalle del ángel alado y tenante del emblema heráldico de los Fuente Almejir. Estado en 2011.

I

Il. 415- Rejas de San Esteban, pinturas murales de la iglesia de San Martín: Detalle de la decoración a base de zig-zag. Estado en 2011.



REJAS DE SAN ESTEBAN

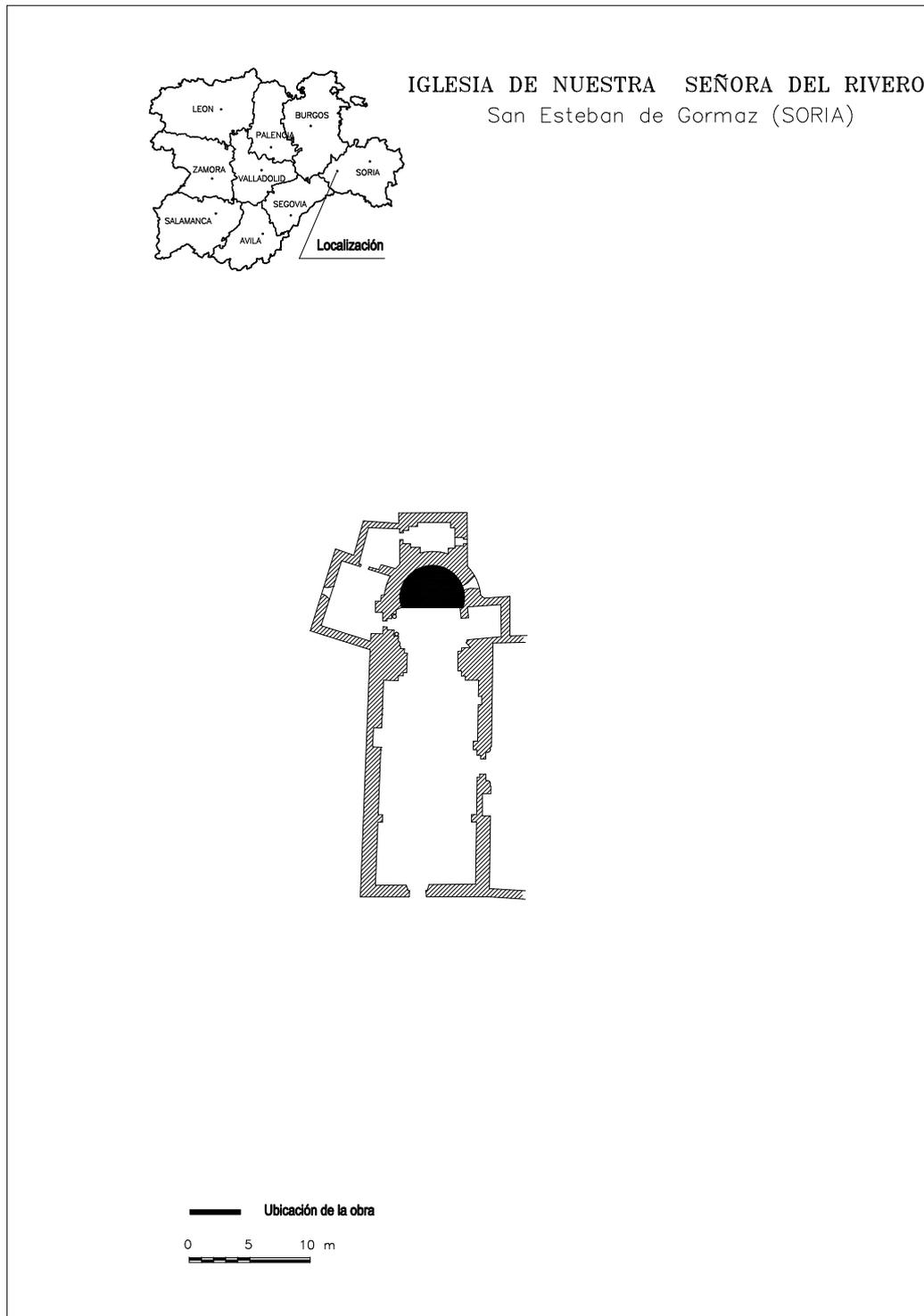


Il. 416- Rejas de San Esteban. Iglesia de San Ginés: Artesonado con el mismo emblema heráldico. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

40.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



SAN ESTEBAN DE GORMAZ



Il. 417- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Estado de las pinturas murales al poco de producirse su hallazgo en 1958, ca. 1470 (foto: ORTEO Y FRIAS (1959), fig. 1).



Il. 418- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Estado de las pinturas murales en 1998, ca. 1470 (foto GUTIÉRREZ BAÑOS).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

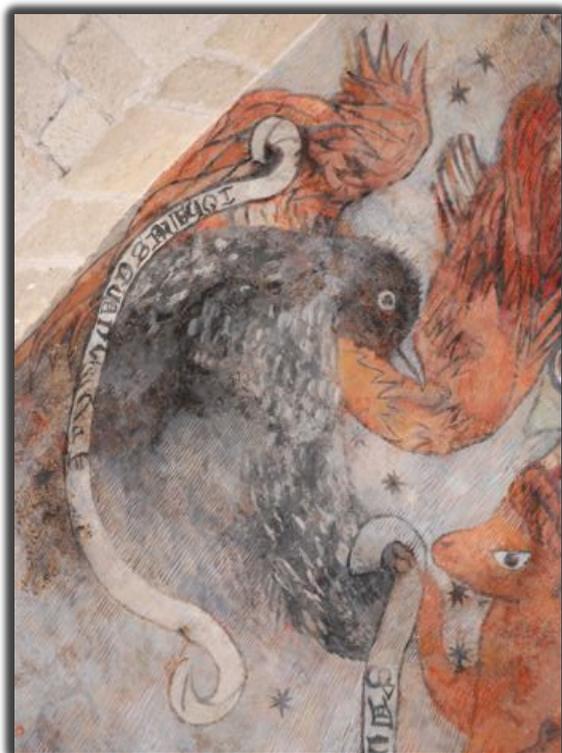


Il. 419- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Estado de las pinturas murales en 2011, ca. 1470.



Il. 420- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Detalle de *Cristo en majestad*, ca. 1470. Estado den 2011.

SAN ESTEBAN DE GORMAZ



Il. 421- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Detalle del águila de *San Juan Evangelista*, ca. 1470. Estado den 2011.



Il. 422- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Detalle del toro de *San Lucas*, ca. 1470. Estado den 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 423- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Detalle del hombre de *San Mateo*, ca. 1470. Estado den 2011.

Il. 424- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la bóveda de cuarto de esfera absidal de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero: Detalle del león de *San Marcos*, ca. 1470. Estado den 2011.



41.- San Esteban de Gormaz. Pinturas murales de la iglesia de San Esteban.

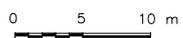
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



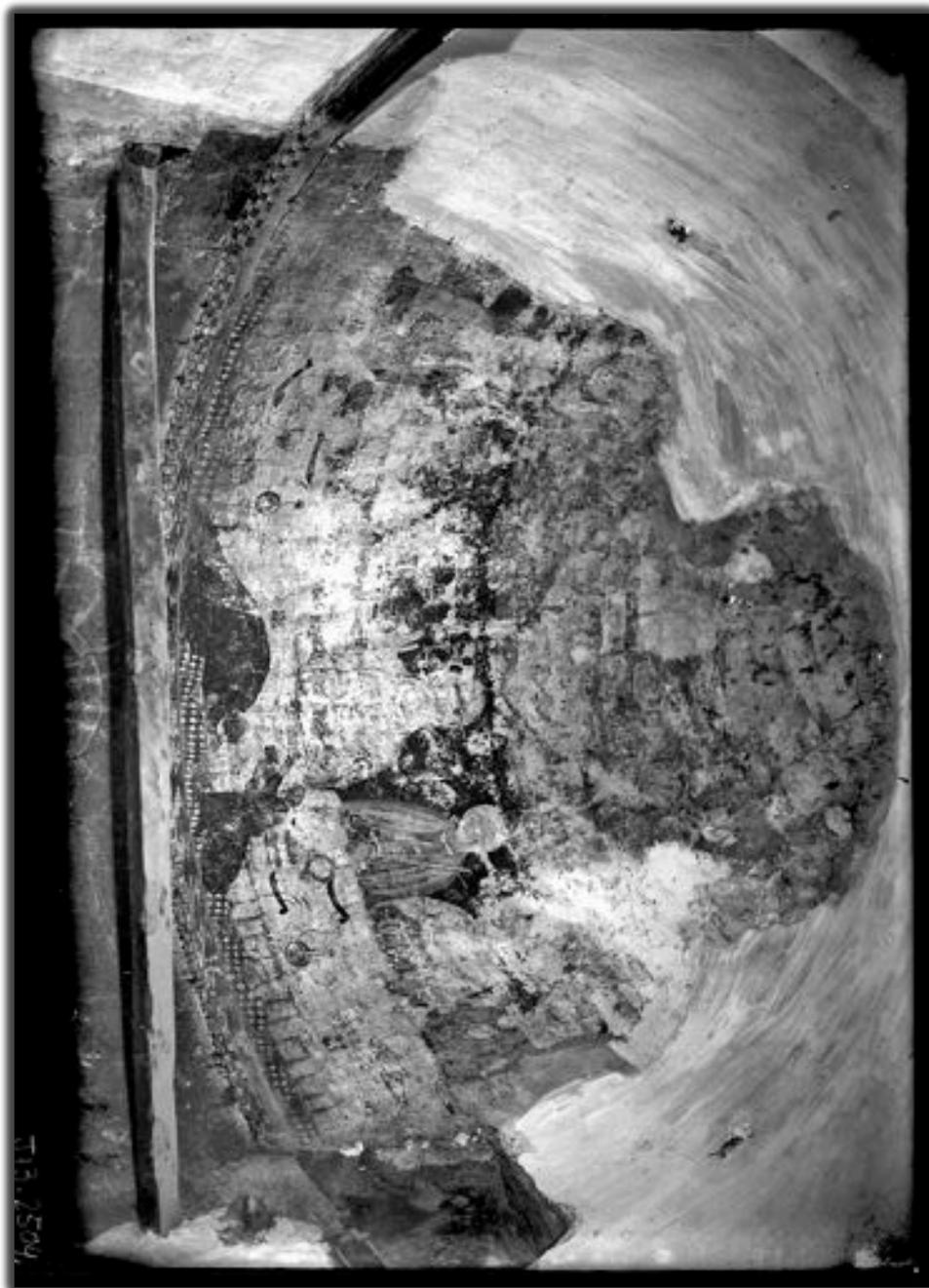
IGLESIA DE SAN ESTEBAN
San Esteban de Gormaz (SORIA)



Ubicación de la obra



SAN ESTEBAN DE GORMAZ



Il. 425- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Esteban (destruidas en 1922): *Santa Cena*, ca. 1430- ca. 1440 (foto: Archivo Cabré, n.º 2504 (1911-1917). Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 426- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Esteban (destruidas en 1922):
Santa Cena, ca. 1430- ca. 1440 (foto de Taracena: Museo Numantino de Soria).



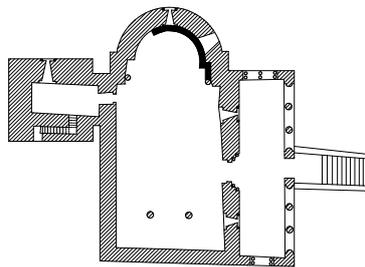
Il. 427- Santa María de Riaza (Segovia), iglesia de la Natividad de Nuestra Señora: *Santa Cena*, ca.
1330- ca. 1350.

42.- SAN ESTEBAN DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Miguel.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



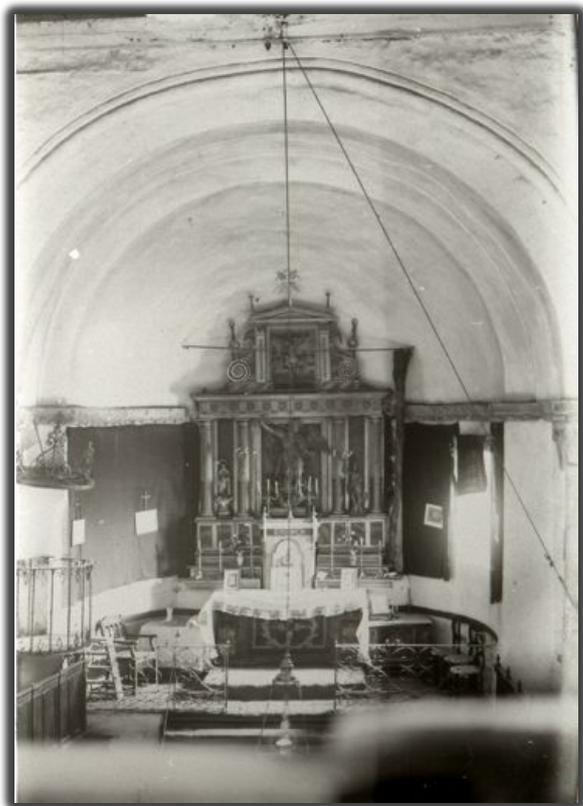
IGLESIA DE SAN MIGUEL
San Esteban de Gormaz (SORIA)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

SAN ESTEBAN DE GORMAZ

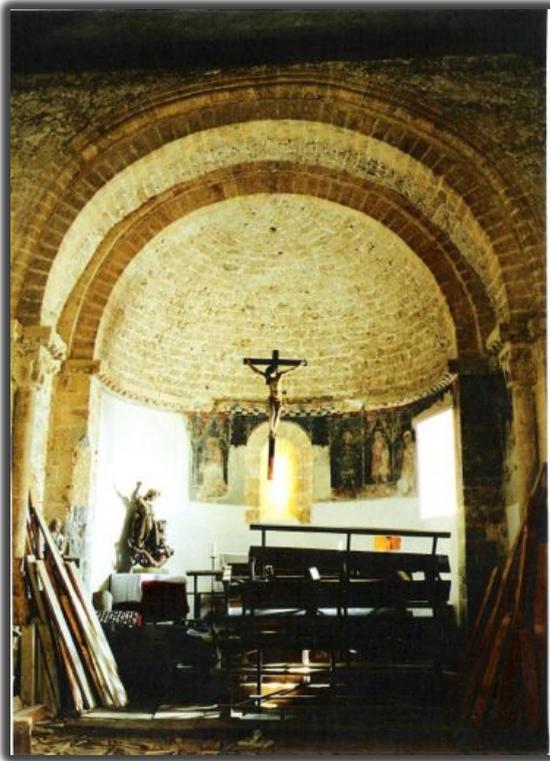


Il. 428- San Esteban de Gormaz. Iglesia de San Miguel: estado antes de la restauración del edificio (foto: Archivo Histórico Provincial de Soria, Archivo Carrascosa, n.º 902).

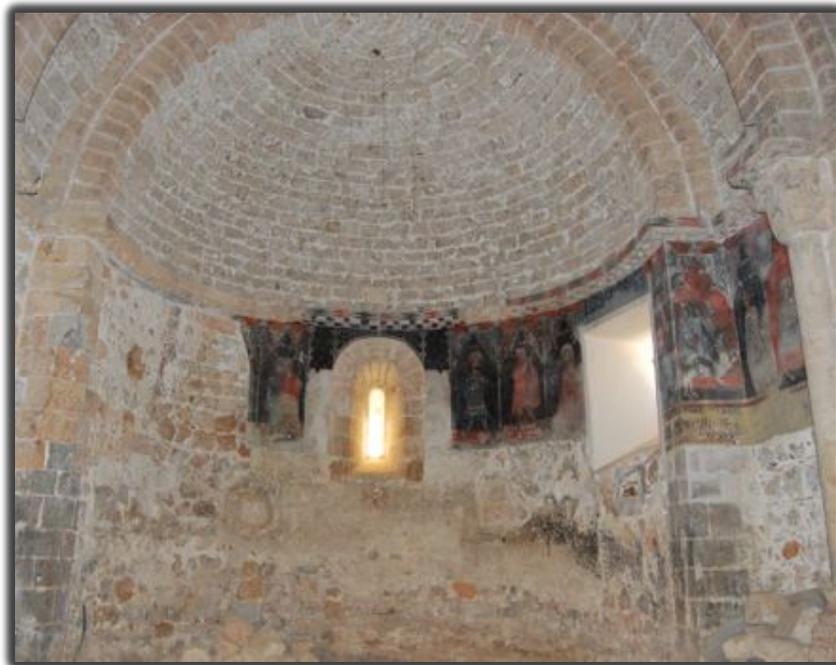


Il. 429- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: estado en 1980, ca. 1420-ca. 1430 (foto: Fundación Soria Románica).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 430- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: estado en 1998, ca. 1420-ca. 1430 (foto: GUTIÉRREZ BAÑOS).



II. 431- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011

SAN ESTEBAN DE GORMAZ



Il. 432- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: vestigios del motivo ornamental de veros y de la inscripción, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.



Il. 433- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: *Visitación*, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



II. 434- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.



II. 435- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Virgen María con el Niño de la *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.

SAN ESTEBAN DE GORMAZ



Il. 436- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Detalle del jinete, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.



Il. 437- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Detalle del campesino del episodio del *Milagro de las mieses*, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.

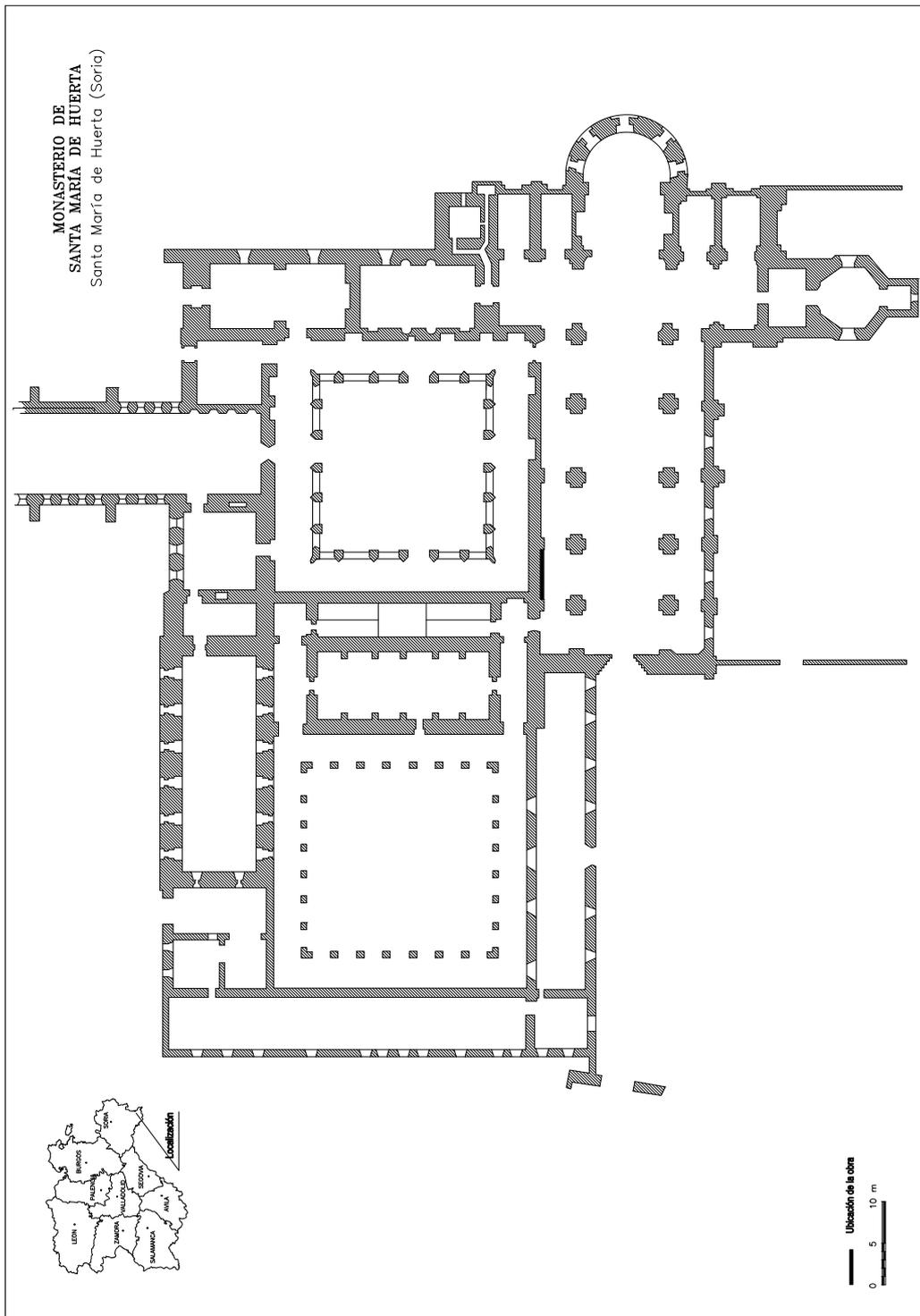
LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 438- San Esteban de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Miguel: Detalle de la *Huida a Egipto*, ca. 1420-ca. 1430. Estado en 2011.

43.- SANTA MARIA DE HUERTA. Mural de *San Cristóbal* de la iglesia del monasterio cisterciense de Sana María de Huerta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 439- Santa María de Huerta, mural de *San Cristóbal* de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: mitad inferior de la escena protagonizada por un monumental *San Cristóbal*, segunda mitad del siglo XV (foto: monasterio de santa María de Huerta).



Il. 440- Santa María de Huerta. Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Trasdós de las bóvedas del coro alto (foto: “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 441- Santa María de Huerta, mural de *San Cristóbal* de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Vestigios del Niño Jesús sobre el trasdós de las bóvedas del coro alto (foto: “Estudio histórico-artístico e inventario de bienes muebles del monasterio de Santa María de Huerta”, foto n.º 59, Archivo del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, SO-159).



Il. 442- Santa María de Huerta, mural de *San Cristóbal* de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Retablos barrocos cubriendo el *San Cristóbal*. Estado en 2011.

SANTA MARÍA DE HUERTA

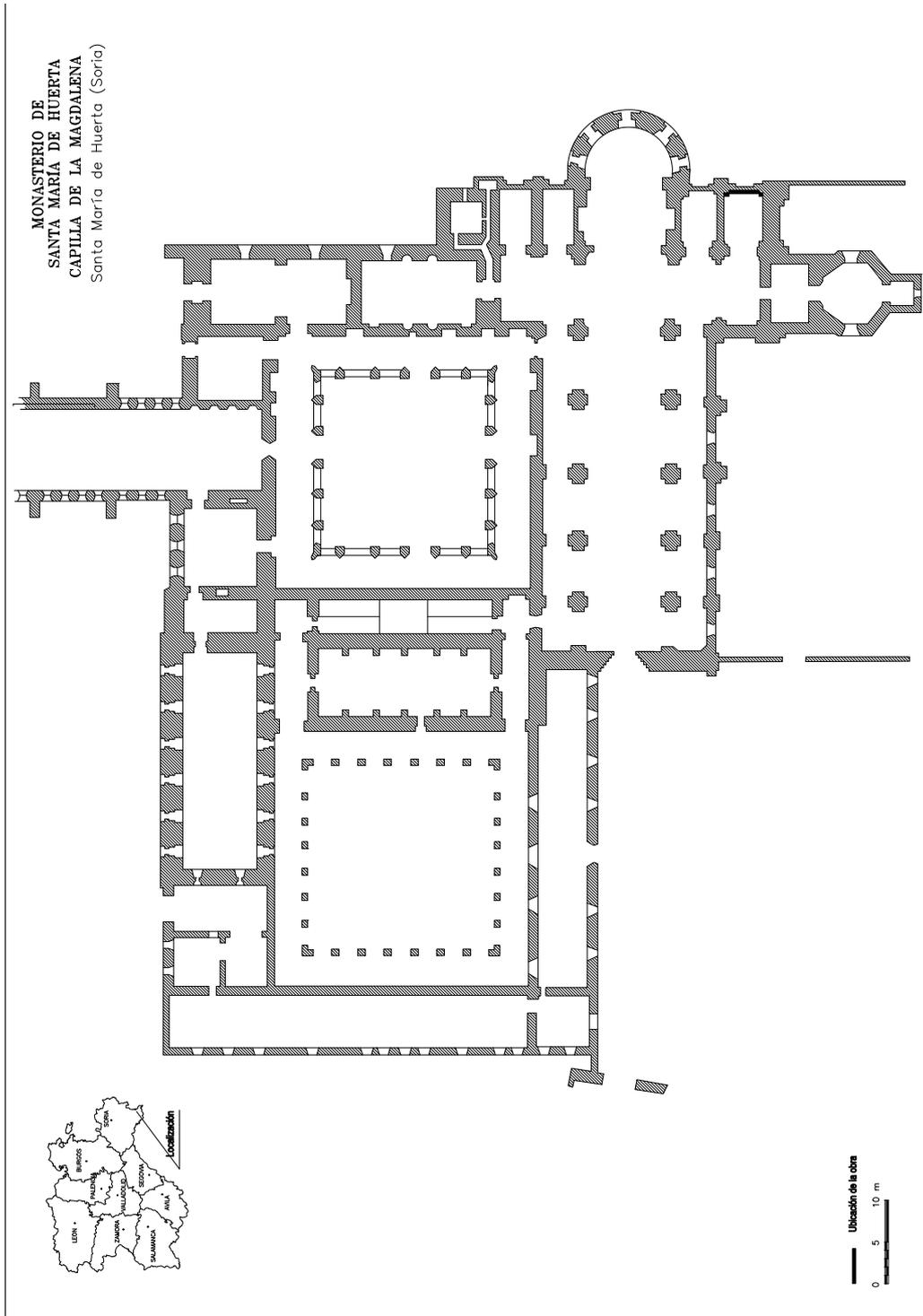


Il. 443- San Cristóbal. Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

44.- SANTA MARÍA DE HUERTA. Pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 444- Santa María de Huerta. Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: retablo dedicado a *Magdalena*, *Santa Inés* y *Santa Catalina* (foto: Archivo Cabré, n.º 2334 (1911-1917). Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD).

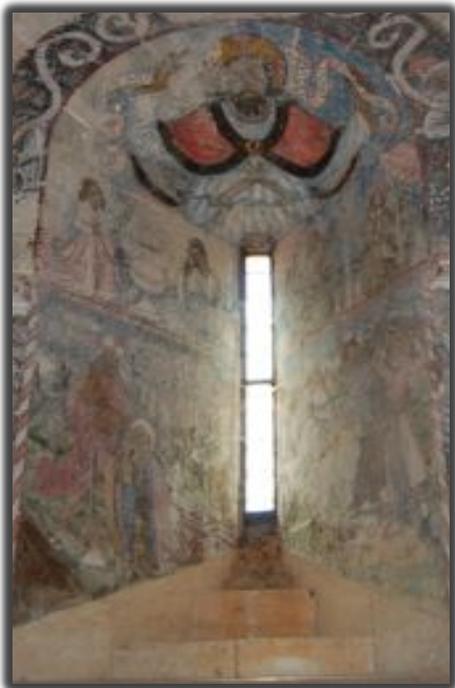
Il. 445- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: vista de las pinturas murales, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 446- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: *Cristo en majestad*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 447- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Programa iconográfico que fuera representado en el derrame del vano, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 448- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: *Anunciación*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 449- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de la Virgen María, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 450- Santa María de Huerta,
pinturas murales de la capilla de la
Magdalena del monasterio
cisterciense de Santa María de Huerta:
Detalle del arcángel San Gabriel,
tercer cuarto del siglo XV. Estado en
2011.

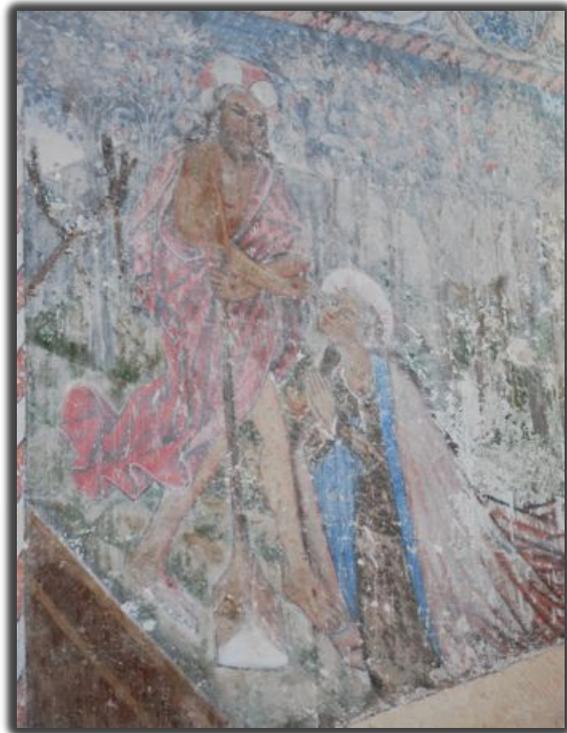


Il. 451- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de *Cristo camino del Calvario*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 452- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de los ángeles portando las *Arma Christi*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 453- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de la *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena (Noli me tangere)*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 454- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle del programa pictórico situado en torno a la ventana, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 455- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle del la efigie de Dios Padre, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 456- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de *Salomón*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 457- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de *Isaias*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

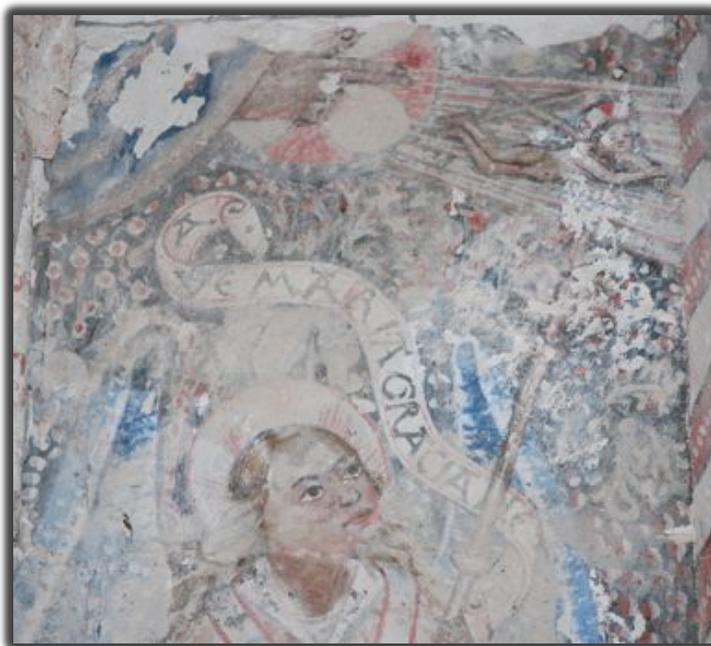


Il. 458- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de la Virgen María y de la paloma del Espíritu Santo, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 459- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle del arcángel San Gabriel, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 460- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle del Niño Jesús procedente de una *Dextera Dei*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 461- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: escenas alusivas al óbito de *San Benito*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 462- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: *San Benito* tumbado en un lecho aquejado de altas fiebres, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 463- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: *Última comunión de San Benito*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

SANTA MARÍA DE HUERTA



Il. 464- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Momento cumbre del óbito de *San Benito*, tercer cuarto del siglo XV. Estado en 2011.

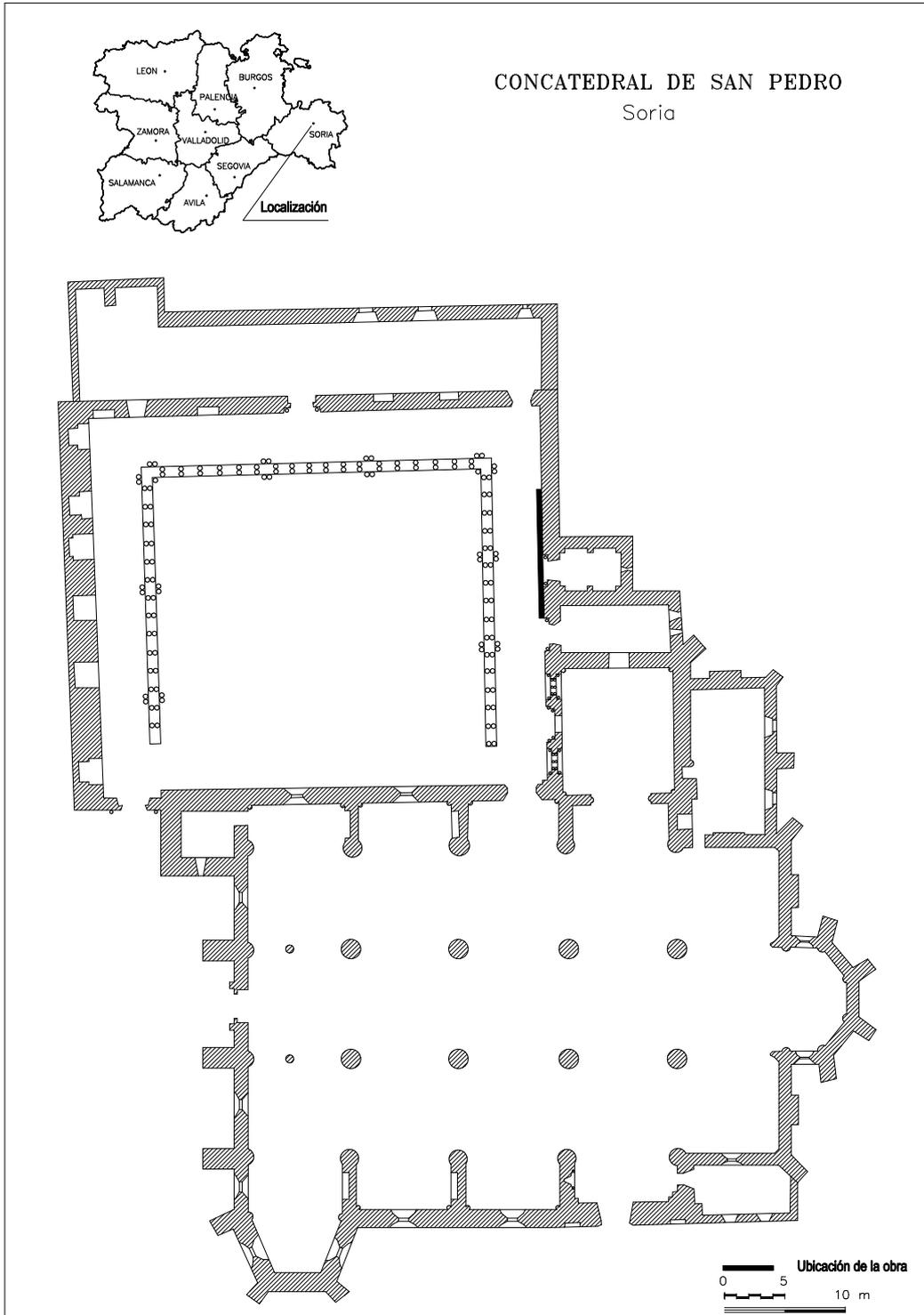


Il. 465- Santa María de Huerta, pinturas murales de la capilla de la Magdalena del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta: Detalle de las armas del abad García de León (1467-1482). Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

45.- SORIA. Pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



SORIA



Il. 466- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: detalle de las pinturas murales, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 467. Soria. Concatedral de San Pedro: vista del claustro y de las pinturas murales de la panda oriental (foto: CABRÉ AGUILÓ (1912-1916), vol. 6, lámina XLVI).

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 468- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle de la decoración de veros, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 469- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Vestigios pictóricos situados a la izquierda de la portada más septentrional de la panda oriental, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.

SORIA



Il. 470- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle del programa pictórico figurativo, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 471- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Vestigios de una figura angélica, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA

Il. 472- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle del grupo sagrado de la Virgen María con el Niño, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 473- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle del Niño Jesús con un orbe, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.

SORIA



Il. 474- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle del primero de los donantes, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.



Il. 475- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle del segundo de los donantes, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



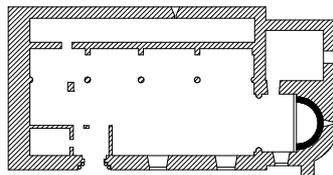
Il. 476- Soria, pinturas murales de la panda oriental del claustro románico de la concatedral de San Pedro: Detalle de una figura sagrada, en torno a mediados del siglo XV. Estado en 2011.

46.- VILLANUEVA DE GORMAZ. Pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



IGLESIA DE SAN PEDRO
Villanueva de Gormaz (Soria)



Ubicación de la obra

0 5 10 m

VILLANUEVA DE GORMAZ



Il. 477- Villanueva de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol: Detalle de la extensión del conjunto pictórico por el hemiciclo y la bóveda de cascarón absidiales, 1437 (foto: Fundación Soria Románica). Estado en 2008.



Il. 478- Villanueva de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol: Vestigios del viviente situado abajo, a la izquierda, de *Cristo en majestad*, 1437 (foto: Fundación Soria Románica). Estado en 2008.

LA PINTURA MURAL TARDOGÓTICA EN CASTILLA Y LEÓN: PROVINCIAS
DE VALLADOLID, SEGOVIA Y SORIA



Il. 479- Villanueva de Gormaz, pinturas murales de la iglesia de San Pedro Apóstol: Vestigios del viviente situado abajo, a la derecha, de *Cristo en majestad*, 1437 (foto: Fundación Soria Románica). Estado en 2008.